XIX^e SIÈCLE

# LES ŒUVRES

ET

# LES HOMMES

PAR

*J. BARBEY D'AUREVILLY*

## SENSATIONS D'ART

PARIS
MAISON QUANTIN
COMPAGNIE GÉNÉRALE D'IMPRESSION ET D'ÉDITION
7, RUE SAINT-BENOIT, 7

1887

XIX^e SIÈCLE

---

# LES ŒUVRES

ET

# LES HOMMES

XIX^e SIÈCLE

# LES ŒUVRES
ET
# LES HOMMES

PAR

*J. BARBEY D'AUREVILLY*

## SENSATIONS D'ART

PARIS
MAISON QUANTIN
COMPAGNIE GÉNÉRALE D'IMPRESSION ET D'ÉDITION
7, RUE SAINT-BENOIT, 7

1887

# PROUDHON [1]

## I

On a publié, avec une espèce de piété aveugle, les œuvres posthumes de celui qui était encore il y a si peu de temps M. Proudhon, mais je ne sais pas si cette publication ajoutera beaucoup à la renommée du célèbre philosophe. Ses amis, eux, n'en ont pas douté, et ils se sont mis courageusement à lire, corriger, agencer, faire tenir sur ses trois pieds boiteux l'œuvre que Proudhon vient de laisser inachevée. Ils se sont attelés avec faste à cette besogne d'outre-tombe.

Ah ! les amis !... Il n'en faut que quatre dans toute cérémonie funèbre, pour tenir les *coins du drap* d'un cercueil, mais on en a trouvé facilement six — et, s'il l'avait fallu, on en eût trouvé davantage, — pour tenir les

1. Œuvres posthumes de Proudhon : Du Principe de l'Art et de sa destination sociale.

*coins du drap* de cette publication qui pourrait bien, si j'en juge par le livre que je viens de lire, n'être qu'un enterrement... et un enterrement dans la fosse commune! Chose triste, n'est-ce pas? mais, après tout, méritée par cet égalitaire absolu qui, dans le monde de rêves construits par sa pensée, ne veut pas même de grands hommes, de supérieurs par le génie! L'esprit de Proudhon aurait, à sa manière, le même sort que le cadavre de Lamennais.

Telle, pour tous ceux qui aiment Proudhon, doit être l'anxiété aujourd'hui. Quant à moi, j'aurais désiré qu'on la leur eût épargnée. Pour mon compte particulier, je n'ai jamais eu de parti bien violemment pris contre ce malheureux ennemi de Dieu (de Dieu qui, par parenthèse, en a tant d'autres, qu'il peut bien avoir encore celui-là !), contre ce gros bonhomme, plus comique que tragique au fond, dont les passions épouvantées de 1848 firent un ogre et un croquemitaine, mais qui n'a rien croqué du tout de la société qu'il semblait vouloir avaler tout entière, et qui est mort pauvre, avec une originalité de stoïcisme que j'honore; car nous désapprenons tous les jours de plus en plus à mourir noblement de faim.

Et pourquoi donc ne rendrais-je pas cette justice à Proudhon? A ne considérer que l'homme en lui, Proudhon, tout sophiste qu'il soit, fut estimable précisément par les côtés que, de présent, les hommes abaissent le plus en leurs personnes. Il eut le désintéressement et

l'indépendance. C'était un libre esprit, échappant, avec une rudesse qui ne manquait pas de drôlerie, à tous les caparaçons des partis qu'on voulait lui passer, et, de plus, c'était une âme nette d'ordure, qui n'avait pas sur elle une seule tache d'argent à effacer.

Ce paysan, aux goûts grossiers, pouvait aimer un peu trop le veau aux carottes de la République, mais il méprisait réellement le Veau d'or. Il fut souvent ridicule, jamais cupide. Si vous ajoutez à cela les services qu'il a parfois rendus à la vérité, qu'il méconnaissait, — soit en balayant vigoureusement le chemin par où elle doit passer plus tard, soit en ruant gaiement dans le rang et en cassant très bien les jambes à ses camarades de sophisme, — vous trouverez que jusqu'à un certain point ce diable d'homme-là intéresse, et qu'il est pénible d'avoir à le montrer aujourd'hui pitoyablement inférieur à ce qu'il fut autrefois par le talent, la conscience du travail, l'étude, la compétence, tout ce qui enfin faisait de lui un être à part, une force égarée ou perdue, mais une force ! Car, pour le fond des choses, c'est toujours Proudhon que vous allez voir, même dans ce livre si faible sur l'Art, si dénué de savoir, et de sens et de conséquence. Oui, c'est Proudhon, — mais un Proudhon impuissant et presque honteux, qui ne peut plus imposer à personne, et qui guérira peut-être beaucoup d'esprits de l'autre Proudhon.

## II

Rien, en effet, de moins semblable au Proudhon d'autrefois que le Proudhon qu'on expose actuellement en ce livre posthume. « Qu'a de commun cette bombe (elle était tombée dans sa tente) avec ce que je te dicte ? » disait un jour Charles XII à son secrétaire épouvanté. A la première vue du livre que voici, on peut aussi se demander : « Qu'a de commun avec ce que dictait naguère Proudhon vivant, cette misérable pétarade sur l'Art, qui, certes, d'aucune manière, n'est une bombe, et qu'il s'est permise avant de mourir ? » Seulement, la première impression passée, on trouve bien vite, en y réfléchissant, l'explication de cette intervention étrange et déplacée dans l'Art de l'homme le moins artiste qui ait certainement jamais existé.

Proudhon, — ce Jean-Jacques du dix-neuvième siècle, — qui avait, de prétention, comme Jean-Jacques, dans la pensée, tout un idéal de société, s'est cru, en sa qualité de constructeur de monde, obligé, pour être complet, de parler de tout ce qui constitue les forces sociales et l'intégralité des facultés de l'esprit humain. Philosophe, il a voulu, pour l'acquit de sa conscience de philosophe, parachever sa synthèse et *accrocher* des idées d'art, auxquelles il n'avait jamais pensé jusque-là, à l'ensemble d'un système qu'elles ne devaient pas contrarier.

Homme de logique, et de logique souple et astucieuse, assurément Proudhon avait assez de métaphysique à son service pour coudre une esthétique à sa philosophie et faire proprement son petit raccord... Là, pour lui, n'était pas l'embarras, mais il était, et très grand, dans les idées mêmes qu'il n'avait pas et qu'il lui fallait à tout prix; car, en matière d'art, sa nature épaisse était nouée. Il n'avait rien vu, rien compris, rien étudié. et non seulement il était ignorant, mais il était incapable. Comment donc se tirer de la difficulté?... Par un hasard,— dirai-je heureux? — il connaissait le peintre Courbet. Courbet, son analogue en bien des choses, franc-comtois comme lui, comme lui radical, vaniteux et badaud comme lui; mais très inférieur à lui, Proudhon, par le talent, s il lui ressemblait par le caractère.

On peut s'étonner qu'un homme de la nullité profonde de Courbet soit devenu la Pythonisse d'un esprit quinteux et difficile comme Proudhon; mais il est des attractions d'en bas plus décisives que des attractions d'en haut. La carpe plonge dans sa bourbe avec volupté; Proudhon se vautra dans Courbet. Ce fut à Courbet qu'il demanda des idées sur l'Art et les artistes. Le néant s'ajouta au néant. L'engoulevent monstrueux eut deux têtes et put se montrer à la foire aux idées et aux vanités. A fort peu de métaphysique près, qui encore est mauvaise, le livre que les amis de Proudhon publient pourrait être signé : « Courbet ».

Ce livre n'est qu'une insolence, une triple et quadruple

insolence à l'Art, aux artistes, aux gouvernements, — qui ne doivent pas plus s'occuper des artistes que des *baladins* et des *danseurs de corde*, — et, ma foi ! à Courbet lui-même, sur qui la flatterie tombe si gros, d'une telle disproportion avec ses mérites, que, dans ce livre d'insolences, c'est peut-être là ce qu'on trouve encore de plus insolent. Proudhon, du reste, a conscience de cela, et il en rit, comme l'ours pourrait rire si, en émouchant son ami, il avait eu *in petto* réellement l'idée de lui casser la tête. « Je suis sûr — dit-il avec sa matoise bonhomie — que Courbet ne sera pas content des éloges que je lui donne aujourd'hui... » Et ce trait est le dernier coup, car ce livre, qui commence et qui finit par le nom de Courbet, est une apothéose.

Courbet y est offert à l'admiration comme le dernier mot de l'esprit humain en peinture, et certainement ce ne sont pas les qualités de *métier* qu'on reconnaît à Courbet qui ont entraîné Proudhon à écrire cette énormité. Il est vrai que Proudhon est l'auteur d'un hymne à l'Ironie... Mais de deux choses l'une, entre lesquelles il faut choisir parce qu'il n'y en a pas trois : ou, parasite d'idées, Proudhon a traité Courbet comme les parasites traitent souvent ceux chez lesquels ils dînent : il s'est vengé de l'éloge à faire en l'exagérant ; ou, meurt-de-faim reconnaissant de ce qu'on lui a donné la pâtée, il a pris pour un plat à la Lucullus quelque chose comme le haricot d'Harpagon !

## III

Et encore, tout vulgaire qu'il fût, le haricot d'Harpagon était un fort plat, substantiel et de résistance, et c'est même pour cela qu'Harpagon le servait ; mais quelle substance et quelle résistance les idées de Courbet présentent-elles à l'esprit assez vide pour les accepter?... Ce sont, pour la plupart, des négations que ces idées, et des négations inspirées par l'ignorance et par l'orgueil. Ce qu'on appelle le réalisme de Courbet, cette exactitude qui n'en est pas une, parce que l'objet de la peinture ne se réduit pas pour l'artiste à ses proportions géométriques et à sa matérialité; ce réalisme qui, s'il se trouve avoir à peindre, par exemple, Moïse ou une pierre brute, ne voit dans Moïse ou dans la pierre que deux corps d'une égale solidité dans l'espace; ce système d'égalité entre tous les objets quelconques, qui abolit les hiérarchies et proclame l'axiome que « puisque tout est égal, il n'y a pas de laid, » devait aller à tous les instincts de Proudhon en quête d'idées sur l'Art, et qui était, en l'adoptant, dispensé d'étudier les chefs-d'œuvre des Maîtres et de respecter ces nobles organisations toutes-puissantes, subtiles et délicates, préoccupées de la chose la plus difficile à réaliser sur la terre

après la vertu : c'est-à-dire à créer la beauté et le bonheur qu'elle donne à nos âmes! Proudhon, le démocrate absolu dans une démocratie à lui, l'indiscipliné sans disciples, libre esprit jusqu'au point de ne pas craindre sa propre contradiction, contempteur naturel de toute tradition et de toute fantaisie, devait presque se reconnaître dans les conceptions raccourcies, égoïstes et brutales de Courbet, et il les prit. Mais en devenant Courbet, il resta cependant Proudhon ; car il ajouta aux notions données par ce peintre, ses idées, à lui, d'utilité basse, et son moralisme grossier.

Courbet, en effet, peignait l'objet quelconque sans se soucier de rien plus que de l'objet même. Mais Proudhon est un philosophe qui, lui, se soucie fort peu de la peinture, si elle ne prêche pas pour sa philosophie et s'il n'en interprète pas à sa guise les prédications. Pour Proudhon, tout tableau est une leçon du catéchisme socialiste, et dans le livre d'aujourd'hui il l'a exprimé une fois de plus, en ce baragouin sublime qui lui était particulier : « Il faut faire penser, — dit-il somptueusement, — il faut faire *luire sur la conscience un idéal d'autant plus énergique qu'il se dérobe aux regards.* » (*Un idéal de peinture qui se dérobe aux regards*, me plaît.) Et cet idéal énergique est réalisé complètement, pour Proudhon, dans le fameux tableau de Courbet refusé par le jury : *le Retour de la Conférence*, cette procession titubante et allumée d'ivrognes en soutane, ignoble injure aux prêtres catholiques, aussi bête que le *Mariage du Pape* ou le *Pape*

*musulman* de Béranger, et dans la même inspiration.

C'est surtout ainsi que Proudhon veut que la peinture fasse penser, c'est-à-dire (et non autrement !) comme il pense, son *moi* étant le seul juge compétent du but de l'Art, qu'il substitue, avec le despotisme républicain, le plus absolu des despotismes, au *moi* de l'artiste lui-même et à son originalité. — « Si l'Art n'est pas fait pour moi, — dit-il brutalement, — je le méprise, malgré toutes ses merveilles », — comme s'il avait ramassé en sa personne tout le suffrage universel ! — « Je me soucie fort peu — dit-il encore, page 122, en s'adressant personnellement à l'artiste, fût-il un Rubens ou un Raphaël, — de vos impressions personnelles, et je vous défie de produire en moi la moindre illusion... »

On ne passerait pas au critique le plus compréhensif et le plus profond de parler avec cette insupportable outrecuidance ; mais Proudhon, de son aveu, ne connaît absolument rien à l'Art, et, besacier qui a ri des autres, il ne s'aperçoit pas que lui, le paysan, fait comme ces gentilshommes dont il s'est tant moqué : « lesquels parlaient de tout sans avoir jamais rien appris ». Il est vrai que le gentilhomme ne dure pas longtemps, et que le paysan, jaloux du bourgeois, se replante bien vite sur Proudhon et lui fait ajouter cette considération curieuse, car il a l'air de croire que ces messieurs s'y connaissent : « Pourquoi donc ne parlerais-je pas d'art aussi bien que M. Thiers et M. Guizot ? »

## IV

Cette considération grotesque, dont Proudhon fait toute sa compétence aujourd'hui, éclaire parfaitement, du reste, la vocation en matière d'art de ce pataud jaloux dont les idées esthétiques, comme les idées politiques, comme toutes les idées, pourraient uniquement s'expliquer par l'envie et la haine de tout ce qui est plus haut que lui...

C'est par le fond de l'homme, c'est-à-dire par ses sentiments, qu'il faut expliquer les idées de chaque homme.

L'envie seule expliquerait tout Proudhon. L'honnêteté de ce *grand honnête homme*, comme l'appellent un peu trop ses superficiels amis, qui s'imaginent sans doute que toute l'honnêteté humaine consiste seulement à ne pas prendre d'argent dans la poche du voisin, et surtout à n'en pas recevoir jamais d'un gouvernement; l'honnêteté de ce *grand honnête homme* n'allait pas jusqu'à supprimer dans son âme le plus bas des sentiments, qu'on retrouve, comme un crapaud sous des pierres qu'on retourne, sous toutes les théories de son esprit. Ainsi, que tous les égalitaires, cet homme de triangle niveleur dans

la région des idées n'a jamais pu supporter la moindre supériorité. Malgré un talent vigoureux, mais dont les connaisseurs ont déjà pris la mesure, destiné dans la littérature de son temps à quelque chose comme la position de Mercier dans le sien, — de Mercier qui, lui aussi, avait de la vigueur, de l'audace et de l'excentricité, mais qui n'est plus lu que des curieux qui lisent tout, — Proudhon n'admet pas de grands hommes dans une société bien faite, et il a ses raisons.

Ce porteur de gourdin crotté, qui en a donné de si amusantes raclées aux bourgeois, abolit aussi bien l'aristocratie des artistes que l'aristocratie des industriels, et voilà pourquoi il tape, comme un aveugle, de son gourdin sur les œuvres les plus délicates et les plus fières, filles d'une fantaisie qu'il n'abaisse que parce qu'il ne l'a pas. Ce batracien myope et à lunettes que nous avons connu et qui a osé écrire, sans que sa main de sophiste ait tremblé, qu'un savetier, socialement, était plus utile qu'Homère, ne pouvait pas plus juger de Raphaël et des autres génies qu'il diffame, qu'un sanglier de basse-cour amené devant *la Vierge à la Chaise* ou le tableau de *la Dispute du Saint-Sacrement*. Et ceci est fondamental, ceci domine toute théorie faite par un homme, puisque toute théorie implique l'homme qui l'a faite, les enfants de nos esprits étant bien plus nous que les enfants de notre chair, par la raison que nous ne sommes plus deux à les faire! Proudhon donné et connu, on pouvait donc se dispenser de lire son livre, tant on savait ce

que devait être ce livre, même fait avec plus d'étude et de conscience qu'il n'y en a, tant à l'avance ce livre était fait !

Eh bien, nous l'avons lu pourtant ! Nous l'avons lu avec le genre d'intérêt qu'inspire l'excentricité ou la fausseté absolue, qui peut encore être puissante dans l'absurdité, mais qui ne l'a pas été pour cette fois. Évolution fâcheuse ! Proudhon, l'auteur de *Dieu, c'est le mal*, et de *La propriété, c'est le vol*, est passé du paradoxe monstrueux à la platitude.

Dans ses autres livres, il avait une gouaillerie gauloise, une scélératesse de vieux maquignon mêlée à des naïvetés d'homme attrapé, qui le rendaient comique, beaucoup à ses dépens, et qui désarmaient de l'indignation que l'affreux sophiste inspirait. Ici, il n'est plus qu'ennuyeux; ici, l'écrivain même est devenu inférieur, l'écrivain qu'on a tant vanté dans Proudhon, et, selon moi, beaucoup trop ; car il manque de noblesse, de lumière, de diaphanéité et de grâce, et, s'il a la force, ce n'est pas celle d'Hercule, mais d'un frotteur, et d'un frotteur meilleur pour les épaules que pour les parquets. Il les salirait.

Le livre *du Principe de l'Art* a beaucoup de ces parquets, frottés et salis. Moraliste à la Diogène, Proudhon parle contre le vice dans le langage du vice. Il réclame pour la morale publique en termes ramassés dans le dictionnaire du marquis de Sade, et sa vertu s'exprime comme une prostituée que le sergent pourrait arrêter...

Incorrect par-dessus le marché, l'auteur des *Contradictions économiques* a perdu dans ce dernier écrit une qualité qu'il a eue longtemps, comme un homme fort a la santé, je veux dire: la pureté d'un français robuste.

Je ne reconnais plus la source limpide où ce porteur d'eau puisait autrefois. Je trouve dans son livre des manières de parler comme celles-ci :

« Il faut connaître le *fonctionnement* de faculté de l'art, *partant* de sa destination sociale. » Et encore: « POSSIBLE que *celui qui n'est qu'artiste soit du tout inhabile à s'expliquer sur les choses qu'il est censé connaître le mieux* (page 11). » Le nombre des phrases de ce charabia est considérable. Il en est une, reproduite en la variant je ne sais combien de fois, dans laquelle Proudhon s'obstine à prendre ce qu'on appelle la PATE en peinture pour une PATTE... ce qui n'est pas seulement une incorrection, mais une ignorance à faire rire tout le monde, excepté ces six amis qui ont arrangé ses manuscrits et qui les ont corrigés. Ce puissant Conseil des Six ne s'est pas douté de la bévue, et il a laissé PATTE pour PATE, ce qui a chaque fois fait sept *pattes*, avec celle de Proudhon.

Je le dirai du reste en finissant, ces six amis vont jusqu'à me faire douter de Proudhon. Eux qui ne sont pas même sa petite monnaie, ils l'ont trouvé fragmenté, écourté, mal venu, et ils se sont donné les airs de le remanier, de l'allonger. On ne sait plus où Proudhon finit et où ces messieurs commencent. S'enveloppant

dans un nom célèbre et ne s'y cachant pas, ils font trop cohabiter leurs bévues avec celles de Proudhon. Imprudence qui se retournera contre eux! On ne doit pas plus toucher aux *pattes* qu'à la PATE de Proudhon. Il fallait le laisser *s'empatter* ou se *désempâter* tout seul.

# COURBET[1]

## I

L'auteur de ce livre de critique d'art a débuté, je crois, dans la vie littéraire, par un roman de plus de couleur que d'invention, et qui pouvait faire pressentir à ceux qui savent combien tout se tient dans les hommes, l'Etude d'aujourd'hui sur Courbet. Il est tout simple, en effet, et dans la logique de son esprit, que l'écrivain d'*Un coin de village*, dans lequel se jouent les triomphantes influences du moment et se marque la préoccupation de décrire jusque par le menu, *le plus menu*, toutes les réalités, même les plus basses, soit l'admirateur du peintre à la pâte puissante, mais à l'inspiration grossière, qui a introduit dans la peinture ce qu'on a appelé d'abord partout le Réalisme, et ce qui est devenu plus tard le Naturalisme, en littérature. Et

1. G. Courbet et son Œuvre, par M. Camille Lemonnier.

de fait, c'est toujours la même chose. Il n'y a qu'un mot de changé... Courbet, dans son art, est certainement très au-dessus de M. Zola dans le sien, — en supposant que M. Zola en ait un, — mais le procédé est le même. Il n'a pas bougé. C'est toujours *l'objet pour l'objet*, la peinture sans idéal et sans pensée, la description exacte, acharnée, minutieuse, mais opaque et matérielle, de toutes choses; l'absence d'âme enfin, ce *Signe de la bête*, éclatant impudemment dans ce genre de peinture, — plastique ou littéraire, — qui date de Courbet et de Flaubert. Après Courbet, il est vrai, nous avons vu lui succéder Manet, et après Flaubert, M. Zola; mais sans Courbet et Flaubert, qui les ont semés, ils n'auraient pas levé. Seulement, chose curieuse, Courbet, ce pataud bavard qui fait l'apôtre en peinture, a produit Manet, qui n'apostolise point et qui se contente de peindre comme il voit; et Flaubert, qui n'a rien de doctrinal non plus et qui n'est qu'un descripteur à l'emporte-pièce, a produit M. Zola, qui se donne les airs de chef d'école, mais qui, pour tout potage d'invention, n'a trouvé qu'un nom (*Naturalisme* à la place de *Réalisme*), sur lequel il s'est mis à califourchon, comme Quasimodo sur sa cloche, — pour le faire retentir!

Du reste, eux-mêmes, Courbet et Flaubert, n'étaient que l'expression de la tendance générale et despotique d'un temps qui emporte tout du même côté et à laquelle ils n'étaient, ni l'un ni l'autre, de force à résister. Quand le talent est très grand, il se sent trop, il a trop d'origi-

nalité pour se mettre au service de l'idée de tout le monde. Or, l'idée de tout le monde, à cette heure, c'est le matérialisme le plus épais... Le matérialisme du XVIIIe siècle, qui, au commencement du XIXe, avait été interrompu dans son développement et dans ses applications par quelques misérables philosophies impuissantes et d'un spiritualisme dérisoire, a passé définitivement sur le ventre du Panthéisme et du Rationalisme contemporains, et ressaisi les esprits qu'ils avaient tenté de lui arracher. Eh bien, c'est de ce matérialisme vainqueur que Flaubert et Courbet ont été les esclaves, inconscients peut-être! dans des sphères différentes ; car ni l'un ni l'autre ne me font l'effet d'avoir une pensée supérieure à ce qu'ils *décrivent*. Et c'est encore plus vrai de Courbet, qui fut un peintre, que de Flaubert, qui est un écrivain. Un écrivain est plus tenu d'avoir de la pensée qu'un peintre, et s'il n'en a pas davantage, il est au-dessous. D'ailleurs, il ne s'agit pas ici de Flaubert, dont j'ai déjà parlé dans les *Œuvres et les Hommes*, et qui a sa place ailleurs. Il s'agit de Courbet, et du critique que l'enthousiasme, une grande jeunesse d'idées et le matérialisme universel, viennent de lui donner.

Il y a, en effet, de tout cela dans le livre de M. Camille Lemonnier. Il y a de l'enthousiasme, que je ne dédaigne point! — que je crois, au contraire, une des facultés premières du critique ; que je crois aussi nécessaire au critique que sa sagacité, mais à la condition, pourtant, que cet enthousiasme n'aveuglera jamais la sagacité de sa

flamme. Il y a la jeunesse, attestée, hélas ! par les idées, qui sont toutes celles de la dernière venue des générations littéraires de ce temps, et qui n'ont ni plus de nouveauté, ni plus de puissance, ni plus d'élévation sous la plume de M. Camille Lemonnier que sous des plumes très inférieures à la sienne. Enfin, quoique l'auteur de l'Etude sur Courbet n'ait fait précéder sa critique d'aucune théorie ouvertement matérialiste, et qu'il ait même *une fois*, dans son livre, écrit le nom de Dieu avec une espèce de bonhomie sans mépris, — ce qui maintenant n'est plus l'usage, — il y a là évidemment aussi le matérialisme régnant, ce matérialisme moderne, si absolu qu'il ne discute plus, comme il discutait au XVIIIe siècle, par la suprême raison qu'il a passé de l'intelligence dans le sang et qu'il fait partie de la vie même !... A bien descendre au fond des choses, l'Etude que voici, écrite par un réaliste littéraire sur le père du Réalisme dans la peinture, est encore plus une glorification de la matière qu'une glorification de Courbet. Quant à Courbet, à son genre de talent et aux mauvaises applications de ce talent qu'il déprava, l'auteur, malgré l'inconcevable emportement de son enthousiasme, fait des réserves de critique sagace ; mais quant à l'inspiration de ce talent, — à ce qui fut son caractère, à ce qu'on a appelé si faussement « le génie » dans Courbet et l'essence du génie dans la peinture, l'auteur de l'Etude n'en fait pas.

## II

Il est entraîné; il est roulé sous le pied de son temps; il n'est plus qu'un enfant du siècle. Il accepte respectueusement et superstitieusement Courbet comme un homme de génie, — et non pas comme un homme de génie solitaire, qui fait un ou plusieurs chefs-d'œuvre, ne laissant derrière lui que le sillon de gloire que laissent après eux les faiseurs de chefs-d'œuvre; ce ne serait pas assez pour le grand homme de M. Camille Lemonnier. Pour lui, Courbet est un de ces génies inspirés et inspirateurs qui changent l'Art, le transforment, le font revivre quand il se mourait, l'établissant sur des données spéciales qu'ils découvrent, jusqu'au moment où un autre génie du même ordre, un autre génie transformateur vient à son tour renouveler l'Art épuisé, et faire pousser à ce tronc vieilli quelque rameau inattendu d'une beauté et d'une sève inconnues! Courbet est, en peinture, pour M. Camille Lemonnier, l'égal de ceux-là (et ce sont les plus grands) qui sont les fondateurs de quelque chose dans n'importe quelles sphères de l'esprit humain ou de l'activité humaine. Thèse hardie sur Courbet, mais plus lyrique que critique, dont le vice radical est d'être sans base et de procéder par des affirmations, sans que rien

justifie jamais ces affirmations si enflammées et si audacieuses! M. Camille Lemonnier, qui a dans l'expression infiniment plus de poésie qu'il n'en a certainement dans la pensée, a mis sous la couverture de sa poésie d'expression les idées les plus prosaïques, pour ne pas dire un mot plus humiliant, qu'un homme puisse avoir en matière de peinture. Il a cherché à poétiser ce qui répugne le plus à la poésie, et il n'a pas vu que les mots brillants qu'il emploie, et avec lesquels son imagination se grise, se retournent meurtrièrement contre lui, et qu'on pouvait prendre beaucoup de pages de son livre *exactement comme il les a écrites*, et en conclure absolument tout le contraire de l'opinion que ces pages expriment et que leur auteur s'efforce de faire triompher.

Franchement, ceci est plus nouveau et plus extraordinaire que la peinture de Courbet! et je crois bien qu'en critique rien de pareil ne s'était encore vu... Seulement, que M. Camille Lemonnier me laisse le lui dire, c'est original, mais je lui aurais voulu un autre genre d'originalité que celle-là. Il place Courbet dans l'art de la peinture là où sa vanité, dont nous avons tant ri et qui aurait été une divination si M. Lemonnier disait vrai, le plaçait dans les jours où cette ridicule vanité le gonflait le plus, et, pour dire cette place qu'il occupe et qu'il doit occuper dans l'histoire de l'Art et de l'Avenir, son admirateur se sert identiquement des mêmes mots dont se serviraient avec joie ses plus méprisants détracteurs, pour dégrader sa conception de l'art et dégoûter de sa peinture. Moi,

qui, plus haut, parlais brutalement du *Signe de la Bête*, imprimé si profondément sur le Réalisme de Courbet et sur le Naturalisme, qui en est la déjection dernière, j'ai ramassé pieusement les mots du dictionnaire de M. Lemonnier, qui est le mien, et je me plais à le remercier de ces caractéristiques, énergiques et vraies, que j'aurais trouvées peut-être, mais qu'il m'a épargné la peine de chercher... Selon le dictionnaire de M. Camille Lemonnier, Courbet, comme je l'aurais dit et comme mon Signe de la Bête pouvait le faire pressentir, est *réellement* « un grand peintre *bête*, qui mêle à sa finasserie de paysan une *bêtise* involontaire ». Il est « abruti », mais son abrutissement est sublime : quel délicat accouplement! « Il est *obtus*, mais il a le bel instinct *animal* d'une vie riche, *cossue*, épanouie. Il a un instinct plutôt qu'un cerveau », comme les bêtes : ineffablement *bête* toujours ! « L'idéal de Courbet, — ajoute M. Camille Lemonnier, — c'est l'idéal de la vie *grasse*. Il a le GRAS FONDU de la santé même... » Et il insiste. De l'idéal, M. Lemonnier passe à l'homme. « C'était — dit-il — une nature grosse, *gourmande*, *matérielle*. Il avait le tempérament du *cheval au râtelier*, de *la vache au pré*, de l'*animalité éternelle* ». Et les vaches s'appellent, dans le livre de M. Lemonnier ! « C'était — dit-il — la *vache* laitière de l'art. Il *animalisait* la peinture. Il était le peintre de son corps ». Était-ce quand il peignait ses *Baigneuses ?* — La *matérialité* était sa *marque distinctive*, et, pour se résumer en un mot qui comprend tout : « C'était le virtuose de la *Bestialité !* »

Certes! je n'aurais pas mieux dit, et pouvait-on penser mieux ma pensée, à moi, qui suis pourtant à l'antipode de M. Camille Lemonnier, sur Courbet et sur sa peinture? C'est ma pensée et c'est aussi celle de M. Lemonnier, et c'est à se demander, chose étrange! qui déshonore le plus Courbet, ou de l'admiration de M. Lemonnier ou de mon mépris, quand ils disent tous deux la même chose?...

## III

Mais c'est le renversement de toutes les notions, c'est la preuve de la décadence et de l'anarchie des esprits actuels, que l'admiration et le mépris puissent s'accorder à dire la même chose pour conclure d'une manière si prodigieusement différente! La faute en est moins à M. Lemonnier qu'au matérialisme de son temps, qui l'a confisqué et qui le dévore... Le matérialisme a tout aboli des notions élevées et spirituelles, sur lesquelles vivaient les Arts et les Poétiques et les Esthétiques des nations. Ce qu'est le *bien* absolu pour M. Camille Lemonnier, est précisément le *mal* absolu pour moi, dans l'art de la peinture: c'est la bêtise, l'abrutissement, l'animalité, la vie grasse, et tout ce qui caractérise si abjectement la

peinture comme l'entend Courbet! Mais pour les décadents et les matérialistes de cette heure, *qui ont craché sur les Olympes*, comme dit M. Lemonnier (qui *hugotise* parfois), c'est la réalité et la beauté de l'Art, que cette abjection dont le réalisme et le naturalisme ont fait une nécessité et un progrès. Écoutez M. Lemonnier ! Avant le réalisme, il n'y avait pas de réalité dans l'Art, parce qu'il y avait de la fantaisie, — comme si un art quelconque pouvait se passer de la fantaisie ! il n'y avait pas de réalité, parce qu'il y avait plus que de l'animalité : parce qu'il y avait de la noblesse ! Et ce n'étaient pas des peintres réels, pour ne parler que de ceux qui précédèrent immédiatement Courbet ; ce n'étaient pas des peintres vrais que David, Géricault, Delacroix, Gros, Guérin et même Girodet, parce qu'ils n'étaient pas de grands peintres bêtes, et que leurs tableaux héroïques ne représentaient pas que des casseurs de pierre ou des bedeaux !

M. Camille Lemonnier n'a pas osé parler de ces grands peintres embarrassants. Il a seulement détaché d'eux Delacroix, parce qu'il était plus lettré que les autres, et il l'a arrangé et *accommodé* dans l'intérêt de sa thèse et pour faire saillir l'ânerie de Courbet, « cette belle *ignorance* qui lui permettait d'*être suffisant* ». M. Lemonnier parle, en langage d'ode, de Delacroix. Il en fait un soleil, un météore, un tonnerre, un Cid, dont la Chimène est la Douleur ; mais c'est pour l'étouffer sous toute cette gloire au profit de Courbet : « Delacroix, — nous dit M. Camille Lemonnier dans un galimatias parfaitement

indigne d'un écrivain comme lui, — n'a pas connu la RÉDEMPTION de l'art, qui est dans sa solidarité avec l'évolution sociale », et il le compare à Victor Hugo, qui, lui pourtant, s'est fait terriblement solidaire de cette charmante évolution ! Il les appelle tous deux des « *inhumains* sublimes ». Mot mal choisi, qui ne dit pas ce qu'il veut dire, car ce qu'il veut dire, c'est : en dehors de l'humanité. Rien que cela !

## IV

Cette étude sur *Courbet et son Œuvre*, comme l'a appelée son auteur, donne trop Courbet et pas assez l'œuvre. Elle est comme divisée en deux parties distinctes : l'une, c'est Courbet le dogmatique, l'apôtre, qui se croyait le Luther de la peinture et le prédicateur au cabaret comme Luther ; l'*homme au bon bock*, moins gai que celui de Manet, et que Théophile Silvestre a raconté avec une ironie dont les naïfs ont été dupes. L'autre, c'est le paysagiste, qui, de mérite incontestable, est le *seul* Courbet... Toujours commun et bas, dans sa conception et dans sa manière, quand il s'agissait d'un tableau, Courbet n'était guères qu'un paysagiste et un peintre de nature morte. Il l'était tellement, — et c'est une observation juste de son critique d'aujourd'hui, — qu'il traitait la

tête humaine comme un paysage. Il la peignait comme un morceau de terre, une cassure de caillou, une matérialité quelconque... Et pourquoi pas, puisqu'aux yeux dilatés qui avalaient tout de cet homme, qui n'était qu'yeux et main, tout avait la même importance ? Pour lui, la hiérarchie entre les choses visibles n'existait pas, et le crapaud à peindre valait Apollon, et peut-être même valait-il mieux, parce qu'il était rampant et laid,— c'est-à-dire plus près de la nature que de Dieu ! Tout en mettant Courbet paysagiste plus haut que ne devait le mettre un homme qui est, si je ne me trompe, du pays de ces admirables paysagistes : Ruysdaël, Rembrandt, le peintre des *Trois arbres*, Breughel de Velours, Potter et tant d'autres, il l'a incomparablement mieux jugé que l'homme de la grande peinture, et on doit lui savoir gré de ne pas l'avoir mis au-dessus de Millet et de Rousseau. Pour l'homme du tableau et de la grande peinture, on a vu quelle idée en a et en donne M. Lemonnier. Et cependant, il ne le méconnaît pas tout entier. Il a, par exemple, très subtilement saisi, avec cette sagacité qu'il a parfois, mais que son enthousiasme a trop souvent aveuglée, le rapport qu'il y avait entre ce paysan dans l'art et cet autre paysan dans la critique, qui avait un jour fait sentir rudement sa forte poigne à l'artiste, quoiqu'ils fussent de même nature et de même pays. Courbet, en effet, dans les tableaux où il veut être et se croit un révolutionnaire en art, est comme un Proudhon de la peinture ; et Proudhon, à son tour, est comme une espèce de Courbet dans

sa manière d'écrire, puissante et brutale,— comme l'autre dans sa manière de peindre, brutalement, *au couteau*. Et ici, c'est le cas de dire que M. Camille Lemonnier, qui entend le technique de l'art et qui parle la langue du métier avec une précision étincelante, a critiqué, dans une fort belle page, cette manière de peindre au couteau, « *l'instrument bête* » du peintre bête, substitué au pinceau, mais qui était une matérialité de plus dans ce bloc de matière et dans ce mécanisme appelé Courbet, si logiquement organisé. Les imitateurs, ces chiens qui suivent, ont, en très grand nombre, adopté cette manière de peindre. Habitude dépravée que les peintres modernes devront à Courbet, et qui n'est pas la seule des détestables influences que laissera dans son art ce corrupteur des esprits vulgaires.

Cette nature semblable que M. Camille Lemonnier a si bien vue dans Proudhon et dans Courbet, fut assez semblable pour les rapprocher, après et malgré la critique de Proudhon, que l'auteur de l'Etude appelle un pamphlet. La rudesse bonhomme du peintre séduisit la rudesse bonhomme de l'écrivain. Pour mon compte, je ne les crois, ni l'un ni l'autre, si bonshommes que cela ! Mais ce qui surtout acheva leur rapprochement, ce fut leur énorme vanité intéressée, à tous les deux ; c'est que le maître peintre, comme dit M. Lemonnier, son biographe, semblait donner raison au maître écrivain en peignant sous sa dictée des sujets philosophiques, impies et sociaux, et que pour sa peine, le maître écrivain, très flatté,

faisait du maître peintre, très dupé, presque un Messie! Ce Messie, il est vrai, n'aboutit pas. Le révolutionnaire avorta dans la politique; ses ambitions d'agitateur, dit son critique, laissèrent le monde comme il était. Mais c'est là, selon moi, une vue fausse, — une atténuation et une innocentation de Courbet, qui, plus tard, obéit à la loi qui veut qu'un révolutionnaire en quoi que ce soit le soit toujours, dans toutes les situations, dans toutes les directions de la vie. Dès qu'il y eut une Commune, Courbet se fit communard. Courbet, ce peintre de haute graisse, tel que nous l'a représenté M. Lemonnier, était trop gras pour être un révolutionnaire féroce; mais il pouvait, avec les tendances abaissées de son esprit, devenir un révolutionnaire canaille. Son embonpoint, à ce mangeur mêlé d'ivrogne, eût rassuré César, qui ne craignait que les gens maigres. Peut-être Courbet n'aurait-il pas voté la mort de l'Empereur, comme David vota la mort du Roi; mais il déboulonna la Colonne! crime qui ne fit pas couler le sang, mais l'honneur de la France, et — comme le disait Sheridan de l'honneur de l'Angleterre après Quiberon — le fit couler par tous les pores.

L'auteur du livre de *Courbet et son Œuvre* s'est détourné de cela, qui est pourtant une de ses œuvres. Il n'a voulu voir que son *œuvre de peintre;* mais le style est toujours l'*homme*, partout, et le style de Courbet comme peintre exprimait le communard qu'il est devenu, comme le style plus élevé, plus romain du peintre David, exprimait un crime plus fier : — le régicide!

## V

Cependant, quoique l'Étude publiée aujourd'hui par M. Camille Lemonnier n'ait pas eu d'autre prétention que d'embrasser, dans Courbet, le peintre et son œuvre, il a, par une inconséquence que, certes ! je ne lui reprocherai pas, terminé son travail par le récit, dû à la plume du médecin qui l'a soigné, de la mort de cet homme qui mourut jeune encore, et, j'oserai presque dire, comme il devait mourir... Il mourut, en effet, comme le matérialiste qu'il avait toujours été, comme l'*animal* (trop glorifié par M. Camille Lemonnier dans son Étude) qui n'avait jamais peint ni un front qui pense, ni un visage qui souffre, et qui mourut sans qu'une souffrance ou une pensée l'ait enlevé un peu plus haut que la vie et l'eût fait monter vers Dieu ! Edgar Poë, une créature d'un autre ordre, quoique aussi impie, était mort, lui, tué par les alcools, ces *high spirits* enflammés, la passion de sa race. Baudelaire, son traducteur, avait joué toute sa vie au petit Mithridate, et il avait été trahi par les poisons qu'il avait absorbés. Mais, tous deux, ils avaient cherché dans l'habitude des plus terribles ivresses une sensation qui les arrachât aux platitudes de l'existence. Courbet, étranger à toute noblesse, ne chercha pas celle qui restait

dans le crime d'une pareille mort... *L'homme au bon bock* mourut de ses bocks, hydropique et turgide. Sa jauge, dit-on, était de douze litres de bière par soirée, quand il prêchait dans les cafés, ses Athénées ordinaires, ce Réalisme dont M. Champfleury salua l'avènement! L'auteur des *Bourgeois de Molinchard* était bien troussé pour comprendre le peintre de l'*Enterrement d'Ornans*, cette autre bourgeoisie!... Les attractions sont proportionnelles aux destinées. Les admirations sont proportionnelles à ceux qui les éprouvent et qui les inspirent. Le Réalisme, que M. Champfleury a nommé, — car il l'a nommé, parrain de taille avec son filleul! — le Réalisme, tombé dans le Naturalisme de M. Zola, ne tombera pas plus bas : c'est impossible. Il ne changera pas de nature, mais il peut encore changer de nom. Eh bien, appelons-le le PIEDPLATISME du XIX^e siècle, et n'en parlons plus!

# THÉOPHILE SILVESTRE[1]

## I

Personne, dans la critique de ce temps, n'a traité ce livre et son auteur avec justice. On a eu pour T. Silvestre plus ou moins de sympathie, et l'on a dit sur la manière et non sur le fond des choses de son livre des paroles plus ou moins superficiellement flatteuses, mais personne, jusqu'ici, n'a caractérisé comme il le méritait ce talent impétueusement vivant, qui entre aussi pour son propre compte dans la Critique avec des facultés très rares, — et même, de toutes, les plus rares, — un sentiment fièrement personnel et un véhément amour du vrai. Théophile Silvestre a la qualité qui nous plaît le plus dans un homme et dans un écrivain : il a la force, mère de toutes les autres ; car la grâce elle-même est fille de la force, quoiqu'elle ne ressemble pas à sa mère. Quant à l'ouvrage qu'il vient de publier, on a été dupe de sa forme. On n'a vu là qu'une suite de notices intéressantes ou piquantes,

1. Histoire des Artistes vivants français et étrangers. — Plaisirs rustiques.

une chaîne d'impressions personnelles dans lesquelles la science et l'intelligence s'appuient ; mais on n'a pas songé à dégager, soit pour les repousser, soit pour les admettre, les terribles conclusions que renferme implicitement ce livre contre l'Art en général, et particulièrement contre l'Art contemporain. L'auteur, qui préparait quand il mourut un second volume, n'a pas eu le temps de les dégager.

Les aurait-il dégagées, s'il avait vécu? Le programme connu de ce second volume ne nous autorise guères à le croire. Silvestre aurait fait pour les diverses écoles d'art en Europe ce qu'il avait commencé de faire pour l'école française, mais aurait-il dit son mot, le dernier mot, sur l'Art lui-même et sa notion? Après avoir pris les individualités une par une, eût-il remonté, sur cette échelle d'hommes dont il brise à peu près tous les échelons, jusqu'à cette métaphysique qui est le couronnement de tout, en toute matière, et eût-il montré hardiment ce que l'Art peut être et ce qu'il est présentement, en Europe et parmi nous?... Avec la vigueur de son esprit, nous eussions beaucoup regretté que Théophile Silvestre ne fût qu'un faiseur de *notices d'après nature*, comme il le dit dans son avertissement. Lui, qui traduisait en ce moment-là et qui nous commentait Machiavel, peut-être spéculait-il, dans l'intérêt de ses idées, sur le goût de l'époque pour les biographies? mais il avait, certes, mieux à faire qu'à être le Vasari de son temps. L'art contemporain a ses étables d'Augias comme le reste, et c'est le moment ou jamais,

pour un critique, de donner le coup de balai du bon sens à travers toutes les opinions baladines d'un temps ennuyé, qui adore à deux genoux ses amuseurs de tout étage, et de faire place nette à la Vérité !

## II

En effet, l'Art, dont la notion ressort pour nous de ce livre sur les artistes vivants et leurs œuvres ; l'Art, comme il arrive immanquablement, du reste, dans les civilisations excessives, a été de nos jours singulièrement surfait, et dans son essence et dans ses produits. Le livre de Silvestre l'atteste même avec une impitoyable éloquence. Et pourrait-on s'en étonner ? « L'Art — disait un grand penseur — est la dernière religion de l'homme. Quand toutes les autres religions de sa pensée sont tombées en lui, il reste celle-là à cette pauvre créature qui a besoin qu'on la soulève par quelque coin de toutes les plates réalités de la vie ! Dans le dénûment que l'homme s'est fait, l'Art doit lui sembler la plus grande des puissances humaines, et malgré l'effort du génie, ce n'est peut-être qu'une impuissance... Écho de nos sens, matérialisme foudroyé, décombres de je ne sais quels spectacles dont la préoccupation a passé dans notre sang à titre de tradition en larmes ou de réminiscence troublée, lignes et vestiges d'un plan qui trahit à la fois l'Architecte infini et les traces de sa colère, l'Art, ce mirage de l'Eden, enflamme nos aspirations, les défie

et les trompe. Quand on le regarde de la hauteur de sa conception, il apparaît, même dans les siècles dont il a fait la gloire, comme une grandiose épigramme contre les civilisations orgueilleuses qui croient trop en elles-mêmes. Panorama de la création si l'on veut, mais de la création concentrée au point de vue relativement chétif de Le Nôtre et de Bramante; double élégance des grâces d'ici-bas et poésies du monde surnaturel dont notre âme essaie de résumer les harmonies; parfums remplis d'amour, de rêves et d'ivresse, saveur de goût dont les raffinements s'épurent avec les distinctions de notre nature, l'Art, qui répond à tout cela sans aucun doute, n'est pourtant encore, dans ce monde d'un jour, que l'esquisse et le roman d'une espérance. Nous le nommons, mais nous ne pouvons le définir, et nous ne parvenons à l'exprimer dans la mesure des séductions qu'il exerce irrésistiblement sur notre être, la plume à la main, qu'à l'aide de pâles tautologies, plastiquement, qu'à celle de quelques marbres qui doivent se briser sous la hache du premier barbare, ou de risibles échafaudages de toiles et de papiers peints, que l'allumette chimique agitée par un ivrogne peut en un clin d'œil incendier (1). »

Oui, tel est l'Art en réalité, malgré la chimérique gran-

---

1. Cette page magnifique n'est pas de moi. J'ai voulu la sauver de l'oubli. Elle est de M. Raymond Brucker, un homme presque inconnu maintenant, et qui était digne de la gloire, si la gloire était quelque chose.

deur de ses prétentions, ses chefs-d'œuvre toujours incomplets et l'état-major de ses hommes de génie, qui luttent puissamment, mais en vain, contre un idéal qui n'est tout simplement que l'impossible! De tous les hommes de ce temps qui ont parlé de l'Art en exagérant son pouvoir, feu Charles Fourier, l'omniarque des rationalistes, est celui qui en a le mieux ciselé l'aperçu dans le type de cette commune future que l'on doit construire, un de ces quatre matins, à Charenton, avec les œuvres de ses disciples et les pierres de son tombeau. Seulement, gardons-nous bien de l'oublier, si l'unité de l'Art ne paraît pas être de ce monde, — car on restreint, on brise la signification de cette grande manifestation spirituelle lorsqu'on la borne à telle ou telle race, à telle ou telle spécialité, — en d'autres termes, si nous pensons que l'Art n'atteint point ici-bas toute sa destinée, il est nécessaire cependant qu'il ne s'écarte pas trop de son but, et nous devons le lui montrer d'un doigt infatigable. Or, est-ce bien là ce que Silvestre a fait?... L'Art, sa notion, ses moyens et sa destinée, on les cherche sans les trouver dans le livre qu'il a publié, et on les y voudrait dès les premières pages, et pour ainsi dire au frontispice. C'est à la lueur de la notion de l'Art, soit qu'il l'accepte comme un temps qui l'a, selon nous, trop grandie, soit qu'au contraire il la circonscrive et la diminue, que l'auteur des *Artistes vivants* nous eût fait mieux voir les talents dont il parle et les œuvres qu'il examine. En s'élançant d'une théorie, sa critique aurait porté des coups plus

profonds et plus sûrs aux artistes, surfaits, comme l'Art lui-même, par les préoccupations contemporaines. D'ailleurs, toute critique digne de ce nom doit s'appuyer sur une théorie ; et la sensation la plus juste, le plus magnifique don d'appréciation individuelle, ne saurait jamais en dispenser.

Et ce que nous reprochons à Silvestre est d'autant plus à regretter, que, comme les esprits très vigoureux, il ne manque pas probablement d'une théorie. Il y a des hommes dont la négation implique une affirmation positive. On ne juge pas avec cet aplomb et cette fermeté sans avoir en soi les idées générales qui donnent à un homme, non seulement à sa pensée, mais à son accent, l'impérieux ascendant du savoir. Silvestre, en demeurant historien au pied de la lettre, monte (est-ce malgré lui?) plus haut qu'elle. Derrière le détail, qu'il saisit toujours avec une pénétration singulière, on entrevoit l'esprit philosophique, le penseur d'ensemble, et si c'est trop dire que de le voir, nous dirons qu'on le sent ; mais ce n'est point assez. Les hommes comme Silvestre n'ont pas été créés et mis au monde pour fermer ou voiler discrètement les horizons qu'ils peuvent embrasser. Leurs idées générales, quand ils en ont, ne doivent pas rester au fond de leurs livres comme le crocodile au fond de la fontaine. Ils sont tenus de les en faire sortir. Ce sont des esprits intrépides. Pourquoi donc auraient-ils avec les idées une réserve ou une timidité qu'ils ne connaissent pas avec les hommes?

## III

L'auteur des *Artistes vivants* est, en effet, avec les hommes, un des critiques les plus francs du collier que nous ayons vus. Il y a deux mots différents pour toutes choses, mais nous ne confondrons jamais avec un parti pris ou une affectation, une rudesse volontaire ou naturelle, l'ardente sévérité de Silvestre. Intelligence trop ample pour avoir la faiblesse du puritanisme, Silvestre, qui n'est ni un paysan du Danube ni un *réaliste,* comme on l'a dit, a écrit noblement dans la préface de son ouvrage : « Il est moins difficile qu'on ne croit de parler des personnes vivantes, il ne s'agit que d'élever résolument son âme... » Et il a élevé la sienne au-dessus de toute considération qui n'est pas l'intérêt et le respect de l'Art. Avant tout, avant même le talent dont il éclate, là est le grand côté, le côté original de son livre. C'est une œuvre vaillante et loyale, une originalité par le temps qui court. Comparez ce livre des *Artistes vivants* à tous les livres de critique dont nous sommes encombrés, et dites si vous avez entendu déjà une voix aussi vibrante et qui dise les choses avec une si formidable netteté ! A une époque de débilité universelle, quand les plus petites relations gouvernent la vie, lorsque le scepticisme de toutes les

idées s'ajoute à toutes les dépendances du caractère pour nous empêcher d'être vrais, Théophile Silvestre reste critique dans toute la consciencieuse beauté de ce mot. Il ne se vautre point dans la molle indulgence qui menace de dissoudre à cette heure les plus fermes esprits. Se souciant peu des amours-propres qui crient et même de la critique qui a crié contre la sienne, car la douce Critique contemporaine, cette aimable créature, l'a bien trouvé un peu cruel, il a persisté à articuler distinctement, du plus grand calme, sans aucune jactance, mais avec le relief d'un style très animé et très pittoresque, ce qui lui semble la vérité. Un procès coûteux que lui a intenté Horace Vernet, n'a pas fait fléchir son courage. Il a soutenu le procès et il continue de soutenir son opinion. Exprimée dans une polémique à part du livre dont il est question aujourd'hui, cette opinion sur un artiste que les caresses de la Renommée ont peut-être rendu trop sensible, ne se trouve pas, du reste, dans le volume que nous avons sous les yeux. Nous n'avons donc point à en parler. Ce premier volume ne contient encore que dix études sur dix hommes éminents de l'école française : Ingres, Eugène Delacroix, Corot, Chenavard, Decamps, Barye, Diaz, Rude, Préault et Courbet.

Ces études sont curieuses. Jamais nulle part, à notre connaissance, on n'a fait l'anatomie des diverses manières de ces maîtres actuels de l'Art avec une sagacité plus poignante, plus enflammée et plus profonde. Silvestre est un de ces critiques qui dédoublent l'artiste et l'homme,

pour nous démontrer à quel point ils adhèrent l'un à l'autre et se pénètrent, et dans cette opération souveraine, que Rivarol appelait une *dissection sur le vif*, l'auteur des *Artistes vivants* révèle une qualité qui doit faire sa fortune intellectuelle. C'eût été un moraliste au premier chef, s'il eût laissé là les contemplations stériles du critique d'art et se fût consacré avec la passion de ses vives facultés à l'étude extérieure et intime de l'homme, et nous lui aurions promis un bel avenir. Diversement et plus ou moins heureusement jugés, les artistes qui passent dans la galerie de ce volume sont tous, sans exception, admirablement peints. L'auteur, quelle que soit la vérité absolue ou relative de ses aperçus, a vu plus avant encore dans les hommes que dans leurs œuvres. Ses biographies flambent de couleur et de lumière; le sentiment de la réalité s'y produit avec tant de force, que l'esprit le moins sympathique à sa personne et à ses idées accepte ses portraits comme la vie, et ne peut douter d'une peinture qui ressemble à une identité.

Quant à ses aperçus, toujours hardis et perçants, mais indiscutables dans cette absence d'une théorie d'art que nous avons reprochée à Silvestre, ce ne serait pas suffisamment y répondre que d'y opposer des vues personnelles comme les siennes, des impressions contraires, des manières différentes de sentir. L'auteur des *Artistes vivants* nous paraît souvent juste dans ses appréciations; mais pourtant, quelque bien que nous pensions de sa compétence en matière d'art, quels que puissent être la

supériorité de ses instincts et le bonheur de ses intuitions, nous ne pouvons entrer dans tous les détails d'une étude entreprise de très bonne foi, mais poursuivie avec un acharnement d'observation presque implacable. Ces détails, nombreux et concluants, nous les énerverions en les abrégeant et nous serions bien obligés de les abréger. Tous ces jugements qui, la plupart, frappent au visage, et quelques-uns au cœur des renommées devant lesquelles l'opinion est accoutumée à baisser les yeux, ne peuvent être isolés de tout ce qui fait leur valeur dans un livre où ils sont entiers, avec leur poids, leur carrure et leur geste. D'ailleurs, pour nous, il y a dans ces biographies des *Artistes vivants* une question bien plus importante et bien plus haute que l'individualité plus ou moins saisie, plus ou moins pénétrée de chaque œuvre : il y a le résultat général obtenu à l'aide de toutes ces biographies, il y a la question de l'Art, et de l'Art au dix-neuvième siècle, lequel pourrait bien mourir, non de lui-même, mais de ses artistes ; car si les œuvres de quelques-uns montrent encore des facultés brillantes, l'étude de tous démontre, à faire trembler, que ces facultés sont à peu près inutiles ou fourvoyées, et qu'elles leur ont été données en vain.

## IV

Et voilà précisément la conséquence dont nous avons parlé au commencement de ce chapitre, et qui sort, quand on sait l'en tirer, du beau et triste travail de Théophile Silvestre. Son livre d'aujourd'hui est accablant pour qui croit à l'art de ce temps et en a conservé l'amour, l'orgueil ou l'espérance. C'est le bilan de bronze d'une situation frappée, malgré le nombre des œuvres, d'une mortelle aridité. Les gens superficiels ne verront, eux, dans cet ouvrage, que des critiques aux noms propres, des déconcertements de gloires qui se croyaient d'aplomb et parfaitement établies ; mais les esprits plus comprenants y verront ce qui n'y est pas exprimé d'une manière retentissante et qui s'y trouve cependant, une médiocrité générale dont le dix-neuvième siècle tout entier est plus ou moins coupable, et dont il répondra devant l'histoire ! Excepté Delacroix, auquel Silvestre reconnaît pleinement et en puissance tout ce qui faisait le grand peintre dans les plus belles époques de l'art, il n'y a guères, dans les neuf autres artistes dont il analyse le talent avec une propriété si étonnante de connaissances et un si renversant entrain, que des facultés éparpillées, incapables d'accomplir ce qu'on appelle une œuvre de génie dans le vaste

ensemble de sa splendeur, et encore cette pénurie de talents complets n'est pas le plus grand mal d'une situation qui paraît si désespérée. Non! Le mal le plus profond d'aujourd'hui tient beaucoup moins à la stérilité foncière des artistes, contre lesquels il faudrait retourner l'effroyable mot de Mirabeau contre Philippe-Égalité, car, au bout du compte, ils produisent! qu'à leur fausse notion de l'Art, à leur manque d'idées, à leur éducation, à leur moralité. Si nous en croyons Silvestre, qui a vécu fort intimement avec eux, les artistes contemporains ne savent rien en dehors du technique de leur métier. Leur bagage de connaissances se compose de ce qu'ils entendent dire ici et là (rappelez-vous la science profonde des vieux artistes de l'Italie au seizième siècle!). Grands enfants qui ont de bons yeux, de bonnes oreilles, une bonne mémoire, mais pas assez de volonté pour se faire sur aucun sujet une opinion indépendante et réfléchie. Ce sont les fils d'un siècle vaniteux et malade. Ils concentrent en eux ses vanités et ses maladies, et ils deviennent alors le miroir ardent d'un temps dans lequel, au contraire, ils devraient empreindre leurs inspirations et répandre de nobles influences. Peuple simiesque, harpes éoliennes, ils n'expriment, à part de leur art, menacé de tomber en eux d'inanition intellectuelle, que les faiblesses, les ignorances et les plagiats d'un journalisme sans autorité. L'individualisme qui nous ronge tous, les dévore. Ils plongent dans son néant une imagination qui aurait besoin de la nourriture la plus énergique pour devenir féconde, et voilà comment, n'étant pas

au-dessus, ils tombent au-dessous d'une société dont l'idéal n'est plus que l'horreur de toutes les aristocraties légitimes, la décapitation sociale sous prétexte d'égalité, l'effroi du grand de peur de se sentir petit, le *moi*, enfin, dans la cohue ! En de telles circonstances, l'Art, comme les artistes, tombe nécessairement au rang des choses individuelles et mesquines. Il ne ressemble plus à ce qu'il était dans les siècles qu'il a illustrés. Partout religieux et social, car l'Antiquité grecque elle-même, si belle toujours quand elle est chaste, symbolisait l'Art par les neuf vierges du Parnasse dansant aux sons de la lyre du Dieu du Jour, il oublie sa nature et sa destinée, et il meurt, en se convulsant dans la fantaisie et l'ennui, parce que les sources immortelles dans lesquelles il buvait la vie, il les a fermées, de ses propres mains ignorantes ou dépravées, à ses impuissantes aspirations !

C'est cette affreuse perspective d'un art épuisé, résumée pour nous en quelques mots, que l'histoire des *Artistes vivants* nous entr'ouvre, et c'est cette terrassante conclusion, vue à fleur de sol par tout son livre, qu'aujourd'hui nous avons voulu seulement signaler. On comprend maintenant que la question d'un pareil livre ne s'agite pas sur la tête de Ingres, ni de Decamps, ni de personne; car personne, pas même Delacroix, le seul des artistes vivants qui ait vraiment la vie, selon Silvestre, ne représente l'art entier du dix-neuvième siècle. Or, c'est de cet art tout entier qu'il retourne, dans ces notices que le hardi critique jette à l'opinion. Mieux placé que personne

pour bien voir, il se présente à nous les mains pleines de faits et d'observations qui forcent les esprits attentifs à conclure. Si le livre est vrai, et il en a tout l'air, il est navrant et effrayant tout ensemble ; c'est un tocsin qui sonne comme une agonie ! Quant au talent d'écrivain que l'auteur a déployé dans cette publication qu'il devait continuer, nous en avons tout dit quand nous avons dit qu'il avait la force. Il l'a, en effet, partout où l'on peut l'avoir ; dans le relief, dans la couleur, dans le mouvement, dans le repos comme dans la pensée. C'est là, en un mot, le style d'un homme qui, quoique jeune, a lutté contre la vie et qui était fait pour la dominer.

## V

Malheureusement, il ne l'a point dominée au point de se l'asservir. Elle, qui semblait si forte en lui, l'a trahi comme les faibles trahissent ; car il n'y a de loyal et de généreux que les forts. Le livre des *Artistes vivants*, qui devait être le Panthéon des *Artistes vivants en Europe*, n'est que le premier pan du mur de face du monument que Théophile Silvestre rêvait de bâtir. On ne trouva rien à la mort de Silvestre qu'un livre qu'on a publié, et qu'on a publié sans préface, — sans le plus petit mot de

préface !... C'était le moment cependant. Théophile Silvestre disparaissait au plus bel instant de l'âge et du talent, laissant dans la littérature de cette dernière moitié de siècle le vide de sa puissante personne et d'une espérance plus puissante encore, morte avec lui ; car le peu qu'il avait écrit quand la mort est si brusquement venue donne l'idée de ce qu'il devait faire plus tard, et, croyez-moi, cette idée est grande ! Avant qu'on eût songé à réunir en volume ces *Plaisirs rustiques*, publiés un jour dans un de ces journaux qui sont, hélas ! le jouet des vents, sans être pour cela des feuilles de Sybille, Théophile Silvestre n'était guères célèbre que par un livre, mais qui, quand il parut, fit bloc. C'était les *Artistes vivants*. Tout le monde sait la vieille anecdote de Voltaire, qui croyait, une fois, écraser Piron sous la fastueuse nomenclature de ses œuvres, et qui lui disait, avec un orgueil de paon faisant la roue : « J'ai fait *Mérope !* J'ai fait *Zaïre !* J'ai fait *Alzire !* » et il allait comme ça longtemps. Ce à quoi Piron répondait, imperturbablement, toujours par le même mot : « Moi, j'ai fait la *Métromanie !* » Les *Artistes vivants* sont la *Métromanie* de Silvestre, et elle l'emporte même de beaucoup sur celle de Piron. Silvestre aurait pu opposer ce livre seul (*La Tour seule !*) aux livres nombreux de ses contemporains, si, comme Voltaire devant Piron, ils avaient voulu faire claquer devant lui le fouet de leurs œuvres. A chaque coup de ce long fouet de postillon vaniteux, il aurait pu dire : « Moi, j'ai fait les *Artistes vivants !* » comme Piron disait : « Moi, j'ai fait la *Métromanie !* »

Seulement, Piron, qui eut assez d'esprit pour, un instant, faire trembler Voltaire, est mort à quatre-vingt-quatre ans sans avoir fait autre chose que la *Métromanie*, et Théophile Silvestre, mort à l'heure où son talent entrait dans toute sa force, eût ajouté certainement, s'il avait vécu, à ses *Artistes vivants*, et les *Plaisirs rustiques* nous apprennent aujourd'hui qu'il y a ajouté.

C'était ce qu'une préface aurait pu nous dire. C'est ce que les stériles chercheurs de *variations*, toujours en ponte pénible de quelque chose, qui exécutent des sonates à grand'peine sur la mémoire des morts dont ils n'auraient pas dit un mot pendant leur vie, eussent pu exécuter à quatre pattes aujourd'hui ; mais la veuve de Théophile Silvestre ne l'a pas permis. La veuve de Silvestre entend la gloire comme il l'entendait lui-même. Ah ! il ne s'y méprenait pas ! Il ne prenait pour la gloire ni la Publicité ni la Popularité, et il n'avait nul souci de ces deux cocottes... Avant de mourir, bien avant de mourir, quand il avait encore de la vie jusque sous les ongles, il avait fait promettre à sa femme, qui lui a noblement et courageusement obéi, de brûler toutes ses œuvres commencées, dans lesquelles il y avait peut-être quelque *Enéide*, et tout a été brûlé,—impitoyablement brûlé... C'est que, s'il n'avait pas le génie de Virgile, Théophile Silvestre avait, comme Virgile et comme tous les grands artistes, le cruel tourment de l'Idéal, la délicate exigence de l'œuvre et son mécontentement sublime... Moi, qui écris ceci, je ne l'ai jamais vu satisfait de ses plus belles

pages. J'étais satisfait, moi,— lui ne l'était pas, plus dur à lui-même que moi-même... Voulez-vous que je vous dise toute ma pensée ?... S'il n'avait pas été pris, comme nous tous, dans l'engrenage de cette vie littéraire, manœuvrée si souvent par la misère, qui nous entraîne et nous dévide comme une implacable machine, il n'eût peut-être jamais rien publié. Même ses œuvres publiées, comparées à ce qu'accomplies il rêvait, il était homme à en avoir, de réflexion, le mépris comme lord Byron, qui voulut un jour racheter les siennes à son éditeur, pour les détruire et qu'il n'en fût plus question jamais ! L'éditeur — c'était Murray, — qui prévoyait l'avenir et la fortune que lui ferait le poète, — cria PITIÉ ! du fond de ses entrailles de marchand épouvanté, et lord Byron se laissa toucher par ces cris et renonça à son projet avec une magnanimité nonchalante. Riche comme Byron, — s'il l'eût été, — Théophile Silvestre n'aurait peut-être pas renoncé, lui, à sa méprisante fantaisie. Il était aussi difficile en gloire qu'en œuvres, et dans son sentiment, l'œuvre, si elle était grande, et quelle que fût la gloire qu'elle rapportait à son auteur, valait toujours mieux que la gloire !...

Voilà le côté inconnu de Théophile Silvestre. L'homme était plus grand que ses écrits, et c'est le plus bel éloge que je puisse faire d'un homme !... Cependant, ses écrits ont une haute valeur. Le monde, qui ne voit l'œuvre et ne la juge que par dehors, n'a jamais su et ne sait pas ce que cette œuvre lui coûtait. Le monde, comme la na-

ture, ne voit que les résultats. Que sont pour lui les opérations césariennes ? Il ne s'occupe que de l'enfant... Théophile Silvestre était le plus laborieux, le plus acharné et le plus ensanglanté des artistes. Il était le Christophe Colomb d'un Idéal qu'il poursuivait et qui le fuyait toujours, comme une Amérique désespérante. Pour nous, il y abordait, dans cette Amérique ; mais lui n'en croyait pas même la certitude de ses amis. Cet anxieux de l'Idéal, — de cet Idéal que je m'obstine à nommer l'Impossible, — ce travailleur qui a l'air d'un improvisateur, tant il a travaillé ! — qui s'y reprenait dix fois, vingt fois, quarante fois en sous-œuvre pour arriver au chef-d'œuvre dont il avait la vue claire en lui, — recommençait toujours de penser sur ce qu'il avait déjà pensé. Il avait la correction inépuisable. Tempérament de bœuf pour la patience sur le sillon, il n'était bœuf que là, car ailleurs c'était un taureau cérébral, ayant assez dans ses veines intellectuelles pour féconder la nuée qu'Ixion ne fécondait pas ; mais, quand il l'avait fécondée, il trouvait qu'il ne l'avait jamais assez étreinte, et le supplice d'Ixion devenait alors le sien. C'est ce qui explique qu'il ait publié si peu avec les redoutables forces vitales de sa pensée. Son compte est bientôt fait devant la postérité. Nous avons de lui les *Artistes vivants*, que le malheureux songeait à retoucher dans une édition plus ou moins lointaine et qu'il nous eût gâtés peut-être par *furie de perfection* ; car il avait fait un défaut du sentiment de la perfection en le poussant jusqu'à la furie. Nous avons les

*Plaisirs rustiques*, dont nous allons tout à l'heure vous parler. Et qui sait ? Peut-être, à quelque jour, aurons-nous un livre sur la Marine française, dont les fragments, publiés dans le *Paris-Journal* après notre affreuse guerre de 1871, frappèrent tous les fronts comme un ceste ! Enfin, il y a quelque part une *Vie* du chanteur Duprez, jetée dans le trou, qui n'a pas l'honneur d'être un gouffre, de je ne sais plus quel journal, et qui est digne d'ouvrir la série d'un second volume d'*Artistes vivants*. Outre cela, plus rien ! Mais c'est assez, du reste. On rêvera sur la base de ses œuvres un Silvestre plus grand que le Silvestre réel, et le Silvestre rêvé ne sera pas le moins vrai des deux !

## VI

Il fut, tout d'abord, un écrivain qui fit éclair. A son premier coup de plume, l'écrivain brilla. Il avait le génie du style, qu'il travailla comme il travailla tout, mais il l'avait de fond, jaillissant, dans sa brusque spontanéité. Seulement, ce n'est point aux choses littéraires qu'il l'appliqua. Il avait, bien plus que l'amour de la littérature, la préoccupation de l'art plastique. Aussi est-ce à la critique d'art que naturellement il se livra. Il s'y livra d'instinct, de

goût primitif ; mais comme c'était l'homme de l'effort, de la force ramassée et réfléchie, doublée et redoublée par la volonté continue, il ne fit pas son premier livre — *les Artistes vivants* — comme nous avons tous fait, nous, notre premier livre, — sur l'idée duquel nous nous sommes jetés comme les jeunes cœurs se jettent sur les premières femmes qui les aiment, c'est-à-dire, disait le grand Balzac, comme des insectes sur de la verdure ! — Non ! malgré son ardeur et sa force, et sa jeunesse par-dessus le marché, Théophile Silvestre ne bondit pas sur son sujet comme un tigre sur sa proie, mais il y alla comme un éléphant, avec la lenteur, le pas sûr et la prudence de l'éléphant, qui est, comme on sait, un méditatif. Avant d'écrire, lui aussi médita ; puis voyagea, regarda, compara. Il parcourut la plus grande partie de l'Europe, — l'Europe où il y avait de l'art ! Ayant hérité de quelque bien du chef de son père, il le dépensa pour son instruction et dans l'intérêt de sa pensée. Il visita tous les Musées pour être plus apte au livre qu'il projetait, montrant, dès le début, ce qui fut toujours le caractère saillant de son esprit : — la conscience de son œuvre, à laquelle il se préparait, comme Pitt, appelé par Sheridan *le ministre des préparatifs*, se préparait à la guerre. En matière d'œuvres, on eût pu appeler Silvestre aussi *le ministre des préparatifs*. Il n'en finissait pas... Tyrannisé par son idéal, noble tyrannie ! l'auteur des *Artistes vivants* eut toujours *la soif du complet*, et sur tous les sujets qu'il traita, il épuisa toujours les notions et les renseigne-

ments. Ce qu'il prenait de notes est incroyable. J'en ai vu, chez lui, des montagnes. Pour écrire l'histoire des *Artistes vivants* à laquelle il s'était dévoué, il vécut avec eux, étudia leurs procédés et jusqu'au technique de leur art, mettant même la main à la palette... Critique hardi, violent, intense de tout, de fond et de forme, qu'on appela faussement systématique, probablement à cause de cette intensité et quoiqu'il fût l'esprit le plus sincère, il trancha par le coup de rasoir inattendu de ses aperçus et la profondeur de sa critique, sur ces badigeonneurs du feuilleton qui ne sont que des pédants d'atelier ou des descripteurs de tableaux. Sa critique, à lui, perçait le tableau jusqu'à l'homme, ce que doit faire toute critique d'art ou de littérature; car il n'y a pas d'art en *soi*, mais en *fait*, et l'art par conséquent est toujours *quelqu'un*. Au milieu de toutes les justesses et les justices de sa critique, il eut deux fanatismes qu'on retourna *souvent* contre lui, l'un *pour* Delacroix et l'autre *contre* Ingres.

Son livre des *Artistes vivant* fit scandale... Mais, destinée des livres vraiment forts ! le scandale s'en va un jour, comme les plis de l'eau crevée s'effacent autour du rocher qu'on a eu la vigueur d'y jeter, et qui y reste, dominant de sa hauteur l'eau rassérénée et devenue limpide qui l'entoure, et lui baise les pieds comme si elle lui rendait hommage ! Malheureusement, il n'y a ici que le premier volume d'un livre qui devait en avoir plusieurs. Commencé avec la grandeur de lignes d'un monument, il a pour l'esprit qui l'atten-

dait la mélancolie d'un monument interrompu... Ce qui est plus triste qu'une ruine !

Nous l'attendions donc en vain. La mort, qui n'attend pas, a été plus pressée que le pauvre Silvestre, — que ce préparateur éternel de chefs-d'œuvre, qui, à la rareté de ce qu'il écrivait, paraissait oisif, mais qui ne l'était pas, et dont la rêverie même était laborieuse. Ceux qui l'ont mal connu, les superficiels, l'ont cru un flâneur, un *lazy fellow*, comme ils disent en Angleterre, une espèce de lazzarone d'art voluptueux, parce qu'au lieu de produire et d'écrire, — dans ce siècle qui produit énormément et facilement des choses avortées, inorganisées, à peine capables de vivre deux jours, des têtards de livres et des larves, — il passait tout son temps à fumer des cigarettes, en regardant quelque sublime esquisse de Delacroix, comme la mort de Charles de Bourgogne, le Téméraire, dans la neige de Nancy, ou un paysage de mer du Normand Millet, mon illustre compatriote. Ils ne se doutaient pas, les superficiels, qui jamais ne se doutent de rien, que ce rêveur était capable de devenir un terrible homme d'action à ses heures; que cet Hercule d'organisation, qui filait, comme un chat qui file, aux pieds de ses deux Omphales, — l'Art et la Poésie, — coupait des rocs vifs en soufflant dans la fumée bleuâtre de ses cigarettes, ou qu'il prévoyait d'être obligé d'en couper, en pensant au livre qu'il avait dans l'esprit et qu'il fallait en faire sortir... Théophile Silvestre est l'homme sur lequel on a dû le plus se tromper, et c'est même sa gloire.

L'homme supérieur doit rester un mystère comme la femme séduisante. Quand on les voit nettement, précisément, d'une seule embrassée de regard et tels qu'ils sont tous les deux, ils restent avec leur valeur, sans nul doute, mais l'homme, fait pour l'infini, n'estime ou n'admire que ce qui lui paraît infini; et, pour lui, c'est ce qu'il ignore ou bien ce qu'il ne comprend pas!

Eh bien ! c'est après des années de cette oisiveté pleine qui ressemblait à une grossesse, que Silvestre, gestant un monde de pensées qu'il portait partout, est accouché, par la tête, comme Jupiter de Minerve, de cette chose inattendue et charmante, et forte, car la force était toujours au fond de ce que faisait Silvestre, et qu'il intitula *Plaisirs rustiques*. Il ne s'agit plus d'Art ici, mais de pittoresque. Les études d'art avaient exalté le sentiment du pittoresque dans Silvestre, qui, de tous les hommes de ce siècle qui *ont fait du pittoresque*, comme on dit, est celui qui a fait le plus simple, le plus sain, le plus pris sur nature, mais — contrairement aux vils copieurs du réalisme — qui a fait plus grand, cependant, que nature. Jean-Jacques Rousseau, l'un des premiers, est malade par des maladies les plus honteuses de l'âme, qui lui gâtent jusqu'à cette nature qu'il aimait pourtant, par haine des hommes. Le grand Chateaubriand a parfois l'affectation qu'exécrait Stendhal. Flaubert est sec, comme un nomenclateur. Tous les autres sont des miniaturistes de riens. Mais Silvestre, lui, est robuste et pur. Il porte bien son nom de Silvestre. C'est un Rustique comme ses *Plaisirs*, ce

paysagiste à la plume, comme Théodore Rousseau et Millet sont paysagistes au pinceau. Il y a quelque chose de mâle dans son amour de la nature qui fait penser au possesseur dans l'homme qui aime, — et si je ne méprisais pas souverainement toutes les pendeloques mythologiques, je crois que je dirais qu'il ressemble à un de ces lions qui traînaient le char de Cybèle.

## VII

C'est un Rustique, — non d'occasion, non de pose, non de déguisement littéraire. Il en est un réellement. Il était né aux montagnes de l'Ariège, et il y avait passé son enfance au grand air libre, tête nue, sous cet âpre ciel qui lui avait durci le crâne comme à un de ces Persans de l'armée de Cyrus, qu'on reconnaissait, à ce signe de dureté, parmi les morts des champs de bataille. On aurait reconnu Silvestre à la dureté du sien. Jamais incompressible cerveau n'eut une boîte plus solide. Quand il n'était qu'un polisson d'enfant, l'*insignis nebulo*, comme les Jésuites, ses maîtres, appelaient Crébillon avant qu'il devînt le noir Tragique, Silvestre avait monté à cru les poulains sauvages de son père, chassé l'isard sur tous les pics et pêché dans tous les torrents, et il avait pris dans ces pêches aux torrents cet amour de la pêche et des eaux qu'il garda toute sa vie, et qu'il

exprime avec une passion si joyeuse, comme une bouffée de printemps de son premier âge, dans son livre de *Plaisirs rustiques*, — titre pour moi trop général pour un plaisir si particulier ! Il n'est guères, en effet, question que de pêche dans ce livre de Silvestre, publié après une vie qui fut relativement courte, et que les villes, qu'il détestait, ce Rustique, dévorèrent avant le temps, et plus que le temps... Obligé de vivre sur le pavé de Paris, comme un goëland interné dans les quatre murs d'une cour semblable à un puits sans eau, il était resté pêcheur comme Walter Scott ; mais je ne sache pas que Walter Scott, plus heureux, puisqu'il eut toujours à quelques pas de lui les lacs et les saumons de son Ecosse, ait eu, ni lui, ni personne, un amour de la pêche comparable à l'ardent amour de Silvestre, à cet amour que la nostalgie des villes avait exaspéré encore. Je ne sache pas qu'un pareil amour ait jamais produit un livre de la nature de celui-ci, sans exemple peut-être dans la littérature, qui peut avoir des poèmes didactiques sur la pêche, la chasse, les jardins, mais qui n'a pas les *Plaisirs rustiques*. Ils sont bien mieux qu'un poème didactique tiré aux quatre épingles pédantesques de l'enseignement et des difficultés vaincues ; c'est tout simplement de la poésie, dans son émotion, dans la vérité de son enthousiasme et de son accent ! Et je n'écris pas sans réflexion ce mot de *poésie*. J'en sens la responsabilité. Mais je l'écris. La poésie de ce livre charmant, fait par un Puissant, qui exprime le bonheur donné par ce qu'on aime

et qui le fait partager même à ceux qui n'aiment pas ce qu'on aime, cette poésie n'a point de vers à son service et ne croit pas chanter, mais elle chante : car tout ce que nous adorons chante dans nos âmes, et Silvestre adore ce qu'il décrit ! La forme de ses *chants* de pêcheur idolâtre et enivré, c'est la forme de quelques lettres intimes, écrites, de loin, à quelques amis, sur les différentes manières de prendre différents poissons dans différentes eaux... Voilà tout, et sous cette forme flexible, et flottante et familière, que de choses intéressantes et quelle plus exquise et profonde originalité ! Comme la lettre permet à l'auteur des *Plaisirs rustiques* de prendre tous les tons lorsqu'il nous initie à sa vie de pêcheur, qui devient lyrique sous sa plume ! La poésie lyrique, je le sais, a des ailes, et Théophile Silvestre, qu'on pouvait, dans l'ordre du talent, appeler le *fort marcheur* comme le duc Rollon de Normandie, était un formidable pédestre, un fils d'Antée fortement attaché à la terre et à qui la terre envoyait sa force divine, à elle, dans la plante des pieds. Seulement, ici, le bout d'aile azurée a poussé à l'épaule herculéenne du prosateur. Nulle part, les qualités déjà connues de l'écrivain n'ont paru dans une évidence plus éclatante. Il y a ici, comme toujours, la vie intense et le mordant de la description, la force agrandissante de l'image, la couleur, la chaleur et la bonhomie à pleine main d'un paysagiste à la Millet ; enfin la gaieté saine, la belle ironie, la bonne humeur héroïque, — car Silvestre, de nature, était un héros, le

soldat était en lui au même degré que le paysan, — et, ses pêches, il les raconte comme le soldat raconte ses guerres. Seulement, ce qui est nouveau et ce qu'on ne connaissait pas, c'est la suavité qui est venue tout à coup à ce pinceau vigoureux, parce que, pour la première fois dans ses livres, l'écrivain s'est ajusté à ce qu'il aime et qu'il parle de ce qui le rend vraiment heureux ! Je ne crains point d'insister : la poésie du livre de Silvestre, c'est la palpitation du bonheur, saisi sur place comme le poisson qu'il prend... Et vous vous imaginez peut-être qu'il n'y a plus rien dans son livre après cette poésie, laquelle d'ailleurs suffirait bien aux âmes poétiques ? Eh bien, vous vous trompez ! Vous allez être surpris. Il y a encore autre chose.

Après cette poésie, il y a la science. La Science et la Poésie, — ces Sœurs ennemies, — qui se détestent comme les femmes se détestent, et qui se donnent la main dans ce livre, et délicieusement et loyalement s'y embrassent. Le poète de la pêche en est aussi le savant. Il en connaît tout : la théorie et la pratique, l'histoire naturelle et la littérature ; car la pêche a sa littérature... Ah ! je reconnais ici mon Silvestre, qui sait à fond tout ce qu'il sait. Je reconnais la terrible sangsue qui suce tout le sang d'un sujet, et qui l'en vide et qui s'en gorge ! Son poème ému, ce livre de quelques minces pages, mais tassé de choses, a la substance charnue d'un épais *traité*, et les naturalistes le liraient avec le même plaisir et le même profit que les poissonniers, — si les poissonniers savaient lire !

## VIII

Oui, c'est un Traité comme c'est un Poème. Science et Poésie, tout cela entremêlé, entrelacé, fondu et pétri dans les caprices de la plus rieuse fantaisie, — car il riait, Silvestre ! C'était un rieur. Il riait comme Hogarth et comme Daumier, et quelquefois comme Rabelais. Il riait, comme un homme d'action. La seule ride profonde qu'il y eût dans sa face, éclairée par ces yeux qui, sous ses sourcils noirs, restaienttoujours un peu sauvages, c'était le rire qui l'avait faite. C'était le *coup de sabre* du Rire, qui dit à la vie, comme les anciens Turcs le disaient à l'ennemi, quand ils le balafraient avec leurs sabres recourbés : « N'aie pas peur ! » Silvestre est le plus grand spécialiste de la ligne, mais ce sérieux et savant pêcheur, qui riait aux poissons (ce qui ne l'empêchait pas de les prendre), a fait de cette longue ligne — qui me paraissait longue comme l'ennui, avant qu'il la manœuvrât si gaiement à mes yeux, — une baguette de magicien. Elle a fait disparaître le ridicule séculaire du pêcheur à la ligne, qui avait, disait-on, une bête à chacun de ses deux bouts ! Grâce à cette ligne transformée, le livre que voici n'est pas une nasse seulement pour le poisson... Il y a plus que des barbeaux, des cabots, des anguilles et des

brêmes dans la pêche miraculeuse de Silvestre. La ligne enchantée accroche des poissons de toutes les espèces. Il y en a de caricaturesquement frétillants, comme les « *Paysans pris à la plume* ». Il y en a un qui s'appelle « Blanqui », un terrible brochet, celui-là, du vivier de la République, et dont il nous fait briller les écailles avec le talent d'un peintre qui, s'il se fût fait historien, aurait peut-être été quelque chose comme le Rubens de l'histoire. Ce portrait superbe de Blanqui, idéalement flatté, mais ressemblant, et qui a fait pousser un cri généreux d'admiration reconnaissante à Léon Cladel, est, dans le livre de Silvestre, la détonation de toute une vocation révélée.

On se dit, en l'admirant, comme Léon Cladel, que Théophile Silvestre était vraiment fait pour écrire l'histoire, — qu'il était de force à remuer cette lourde plume de fer qu'il faut appuyer sur le bronze et sur le cœur des hommes, pour qu'elle puisse y pénétrer. Il n'aurait pas eu, sans doute, à l'écrire, le bonheur qu'il a eu à peindre ses *Plaisirs rustiques* du bord des eaux et ses campagnes de rivières ! Il n'y a pas beaucoup de bonheur à espérer dans la contemplation des hommes et dans le jugement qu'on porte d'eux... Mais Silvestre, qui ne riait pas non plus toujours, avait une âme digne de cette tristesse. Il le savait bien, du reste ; il se connaissait. Depuis des années, il se *préparait* historien, et la vie, pour *l'y préparer*, avait même pris sur lui l'avance. Très jeune, il avait eu les illusions des âmes qui se croient romaines,

mais il s'était dégrisé vite de l'ivresse de la République, qui n'est pas l'ivresse du champagne. « Ce sont — disait-il — les républicains qui m'ont guéri de la République. » Rallié à l'Empire, il fut presque chargé d'en écrire l'histoire, et l'autorité du temps le mit à même d'un océan de documents et il commençait d'y nager et d'y plonger avec sa verve habituelle de chercheur, quand l'Empire disparut et quand l'océan de documents s'évapora. Théophile Silvestre, atteint jusque dans l'ambition de son talent, allait rentrer dans les premières préoccupations de sa vie. La critique d'art allait le reprendre, mais auparavant, il voulut combattre et il combattit pour l'honneur de l'histoire qu'il n'avait pas écrite, et le polémiste lui fit oublier l'historien. Les hommes sont plus uns qu'on ne pense... Leurs tendances physiques et leurs tendances morales font une harmonie. Lamennais, qui fut aussi un polémiste, avait fait des armes passionnément toute sa vie avant d'être prêtre, et Silvestre, qui, boxeur, aurait terrassé Jackson et qui jetait un sac de blé pesant cinq cents d'un coup d'épaule sur une charrette, devait être un polémiste-*né*, et il le fut comme Junius, mais sans masque. Ce livre sur la marine française dont j'ai parlé plus haut, et qui fut publié par fragments dans *Paris-Journal*, où tout ce qui était hardi trouvait alors sa place, est moins une histoire qu'une polémique. Ces grands assommements plaisaient à sa force irritée, et même dans le calme *Constitutionnel*, il en entreprit quelques-uns. Il eût pu mieux faire que ces exécutions, il aurait pu

monter plus haut que cette sphère de combat et se retirer dans l'histoire, si tentante, d'ailleurs, pour tous les dégoûtés de la vie qui ont la fierté de leurs mépris. D'instinct, de nature, de membrure intellectuelle, Silvestre était un homme de gouvernement, et il n'y a que les hommes de gouvernement qui sachent écrire l'histoire. Tout ce qui était fortement organisé plaisait à sa force, et c'est pour cela que le catholicisme l'attirait, par le fait seul de son organisation sublime. S'il avait vécu davantage, il fût devenu catholique absolu, un jour. La mort l'a donc interrompu, là encore, comme dans ses *Artistes vivants* qui ne sont pas finis, et il est parti sans avoir dit son dernier mot à personne, — ni au ciel, ni à la terre. Mais je l'ai entendu, moi, sans qu'il le dît, car je fus son ami... et j'ai étreint mon cœur pour n'être, ici, que son critique et son historien.

# PAUL DELAROCHE

## DE SES DERNIERS TABLEAUX

## ET DE LA PENSÉE DANS LES ARTS

### I

On a déjà beaucoup parlé de l'exposition aux Beaux-Arts des tableaux de Paul Delaroche (1), et nous n'avons pas à revenir sur ce qui a été dit de l'œuvre intégrale de ce maître. Si le peintre de *Jane Grey* et de la *Mort du duc de Guise* avait continué de produire dans cette inspiration et ce faire qui lui ont valu la renommée dont il a joui pendant qu'il vivait, nous n'en parlerions pas exceptionnellement aujourd'hui. Nous laisserions déchirer sa gloire à ceux qui la discutent; car discuter une gloire, c'est toujours un peu la déchirer. Mais il s'agit pour Delaroche, si grandement connu déjà, d'une gloire entièrement nouvelle, dont le malheureux et illus-

1. 1857.

tre artiste n'aura joui qu'en la prévoyant, et, pour nous, d'un de ces phénomènes infiniment rares sur lesquels les plus sympathiques à l'œuvre exposée n'ont pas insisté avec la force qui convenait. C'est, en effet, un véritable phénomène que l'apparition d'un talent inouï sortant tout à coup, par le travail ou par le fait de circonstances plus fécondantes que le travail même, d'un autre talent qu'à la profusion de ses œuvres on aurait pu croire épuisé, et montant du rang qu'on assigne depuis longtemps à ce dernier — soit qu'on grandisse ou qu'on diminue ses mérites — à cette hauteur où ce qui s'y élève change de nom et s'appelle Génie !

Car il n'est question de rien moins que de cela. Ce n'est pas, selon nous, être juste, que de parler comme on l'a fait, du reste, de ce dernier pas d'un homme laborieux dans la voie où il a toujours marché, et qui l'établit à ce sommet de renommée dont il ne doit jamais descendre. Il y a plus ici que ce dernier pas d'un talent qui eut tant de brillantes étapes, et qui, à ses haltes de triomphe, ne s'amollissait pas ; il y a plus que le rocher de Sisyphe mis, pour le coup, en équilibre sur le plateau de la montagne. Il ne s'agit plus d'un progrès, d'un simple progrès, mais d'une transformation réelle. Entre le Paul Delaroche du *Strafford*, de l'*Élisabeth*, du *Cromwell*, et le Paul Delaroche de la *Jeune martyre du Tibre*, du *Retour du Golgotha* et de la *Vierge devant la couronne d'épines*, il y a une solution de continuité. Ce sont deux artistes distincts. La mort, qui a frappé Delaroche à

l'âge où Léonard de Vinci peignait encore des chefs-d'œuvre et qui a interrompu les projets immenses qu'il portait et fomentait dans sa pensée, la mort n'a pas du moins étouffé avant son déchirement suprême (développement ne dirait point assez) un génie de peintre qui devait tardivement éclater et dont nous n'avions encore vu que la chrysalide. Maintenant nous l'avons vu, sinon tout entier, au moins assez pour bien juger de ce qu'il allait et pouvait être s'il avait vécu davantage, et pour que l'Art du dix-neuvième siècle mesure la perte qu'il a faite en perdant un grand peintre, au moment même où il venait de le trouver. La nature est-elle donc avare, coquette ou simplement cruelle? Elle montre tout à coup un artiste de génie aux hommes ravis, — comme on montre aux enfants un diamant pour leur faire envie, — et puis elle le serre bien vite dans la mort, au fond de ce noir écrin d'une tombe, d'où le génie paraît plus beau!

Telle fut la destinée de Paul Delaroche. On peut dire de lui qu'il est mort au moment où il venait de naître. Pour nous, pour la postérité, sa longue gestation aura été féconde et glorieuse, mais il n'en sera pas moins né vers soixante ans. Mystères vivants que ces artistes! Ongle qui pousse, on ne sait quand, du fond de nos âmes qu'il déchire, et que l'on appelle le talent! La vie de travail, d'œuvres et d'espérance de Delaroche, car il ne désespéra jamais de réaliser l'idéal dont il sentait en lui les tressaillements obstinés et profonds, ne sera donc pas sa vraie vie aux yeux de l'avenir. Ce sera plutôt

cette première et dernière heure de génie qui a créé la *Martyre du Tibre*, la *Vierge chez les Saintes Femmes*, le *Retour du Golgotha*, la *Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*, et même la *Cenci* et *Bonaparte à Fontainebleau*. Voilà l'éclair qui ne passera pas ! C'est à sa lueur fixée qu'on regardera les autres œuvres du peintre et qu'on les jugera inférieures, malgré leur mérite, dans la splendeur de cet éclair. Pour nous, qui regardons plus haut que la tête des hommes, toujours si près du sol, nous disons hardiment que Dieu, la douleur, l'illumination d'une mort prochaine, toutes ces choses en qui nous croyons, ont mis dans Paul Delaroche une inspiration qui, naturellement, n'y était pas. L'arc était tendu depuis longtemps par une main forte, mais il y manquait la flèche qui plaît sur l'arc des hommes ! Dieu a visité le peintre (car la mort était entrée dans sa maison), et c'est Dieu qui a laissé ses rayons sur les dernières toiles de cette main qui s'est spiritualisée en mourant, — ces touchants rayons comme, par le génie, il nous en jette qui nous consolent et qui pourtant nous font pleurer !

## II

Nous avons nommé les tableaux dont nous nous permettons de dater l'avènement du nouveau Paul Delaro-

che, — du vrai et du grand Paul Delaroche de la postérité. Quoiqu'un tableau ne se raconte pas et qu'il soit nécessaire de le voir pour se pénétrer des mille beautés qu'il réunit et qui concourent à son effet d'ensemble, nous essaierons d'exprimer cependant ce que sont ces toiles merveilleuses, en écrivant quelques-unes des idées qu'elles ont fait lever en nous. Est-il bien besoin d'en avertir? nous n'appartenons pas à cette école de matérialisme serein, qui avoue tranquillement ne voir dans la peinture que de la couleur et des lignes. Certes, nous les y voyons aussi, parce qu'elles y sont, et nous n'en voulons pas diminuer la place! Pour nous aussi, la couleur est la plus enivrante magie du peintre, et la ligne sa puissance la plus fière ; mais il fallait le sensualisme des temps actuels pour qu'on se moquât de la pensée (et avec quoi s'en moque-t-on, bon Dieu !) et qu'on proclamât olympiquement, avec le sang-froid d'un buste de Goëthe (qui lui-même ne fut jamais qu'un buste), qu'en peinture comme en poésie, la pensée et le sentiment sont inutiles, et qu'on peut aisément s'en passer. Nous n'avons jamais admis, pour notre compte, que les grands artistes pussent être impunément les détrônés de l'esprit, les exilés heureux et insouciants de l'intelligence. Nous avons toujours cru qu'avant d'être des lignes et de la couleur, la première condition d'un tableau était d'exprimer quelque chose de l'ordre du sentiment et de la pensée, et qu'un chaudron luisant au soleil, par exemple, un paquet de carottes ou les grains de tabac

dans le crachat d'un vieux capucin du tableau flamand si célèbre, si nature qu'ils soient par l'énergie du *rendu* et le rayon qu'on y fait descendre, ne l'emporteront, sans un renversement du sens commun et du sens artistique, sur un tableau où le cœur de l'homme sera en jeu et sa divine spiritualité éclairée. Le *Pouilleux* de Murillo n'est pas une objection. Si l'idée de la douleur dans l'enfance et de l'Espagne, cette belle mendiante chrétienne, ne respirait pas dans ce pauvre être qui étale ses chairs souffrantes à la lumière de ce soleil, il ne serait qu'un pouilleux dans de l'or, et l'imagination s'en détournerait bientôt, dégoûtée. Il y a une hiérarchie en toutes choses... et aussi une logique. Les hommes sont des logiciens malgré eux. Ils sont organisés pour conclure, comme la sonnerie d'une horloge pour sonner. Si la peinture était toute dans la couleur, une palette, pour les Chinois de ces théories, vaudrait un tableau, le papier blanc qui suffisait à la rêverie de Gluck suffirait à tous les artistes, et on arriverait à la ruine et au néant de la peinture pour en avoir méconnu et mutilé la toute-puissance !

Eh bien ! c'est cette pensée qu'en peinture comme en poésie on ose mettre *hors la loi,* et qui est, selon nous, nécessaire et primordiale dans les arts ; c'est cette pensée qui fera grand Delaroche, et grand à la manière des plus grands peintres, qui n'ont pas été seulement, comme on voudrait nous le faire croire, des tamiseurs de soleil sur de la toile et des *arrêteurs* de contours. A aucune époque de sa vie et de sa recherche de la ligne et de la couleur,

Delaroche n'a compris *l'art pour l'art* et ne s'est livré à cette théorie solitaire. Il n'a pas donné dans cet immense et vicieuse duperie de l'impuissance de notre temps. Il a cru, au contraire, que l'artiste quel qu'il fût, peintre, sculpteur ou poète, devait mettre sa force spéciale au service de quelque chose de plus haut que l'art, qui, en soi, n'est qu'une forme, et que pour s'élever, le peintre, comme le poète, devait enseigner l'esprit, toucher le cœur, intéresser l'homme, qui n'est pas, après tout, uniquement un entrelacement frissonnant d'organes, en le saisissant avec énergie par ce qu'il y a de plus profond et de plus immatériel en lui ! Pour peindre, Delaroche ne s'est jamais volontairement placé en dehors de l'humanité, de l'intelligence et de l'histoire. Ce n'est point un naturaliste, mais un moraliste dans l'art,— ce qui est très supérieur de visée, — préoccupé de l'action humaine, de l'âme humaine, du mystère humain, comme Michel-Ange et Shakespeare, qui exprimaient les mêmes choses humaines avec des moyens, des langages et des instruments différents. Les contempteurs de la pensée, à qui, par parenthèse, on peut répondre comme à Mirabeau, le jour où il disait avec un cynisme splendide : « Je méprise l'histoire ! » — « Elle vous le rendra bien ! » les contempteurs de la pensée ont prétendu que rien ne plaît plus au *bourgeois* que cette manière de concevoir et de réaliser la peinture, ce qui est faux, car le bourgeois aimera mieux une tranche de melon réussie, un lièvre pendu par les pattes et dont *le poil fait illusion*, à cette terrible énigme

de volonté et de pudeur, par exemple, qui est le visage de la Cenci allant au supplice, et auquel il ne comprend absolument rien. D'ailleurs, finissons-en : qu'importent à l'Art et à sa notion les sensations des bourgeois devant un chef-d'œuvre ! Ce dont il faut tenir compte, c'est de l'émotion des âmes d'élite et du jugement des connaisseurs. Placez donc ces derniers devant les toiles que voici, et vous verrez si le monde de pensées qui charge ces toiles nuit à leur effet et à leur beauté, et si Delaroche, pour avoir suivi la vocation qui l'entraînait vers la peinture *pensée*, en est moins puissant par la couleur et par le dessin, si longtemps cherchés et enfin saisis, sans qu'on sache par quels milieux, pour les atteindre, l'étonnant artiste a passé !

## III

*La Cenci marchant au supplice* est précisément un des tableaux de la dernière manière du maître que nous tenons d'abord à signaler (il est de 1855) ; et comme il s'agit de supplice, ceux qui se rappellent que Delaroche, dans sa jeunesse, eut une brosse brillante et fit quelquefois du mélodrame bien entendu, ne se douteront guères, à distance de l'Exposition du palais des Beaux-Arts, que ce tableau, qui prêtait au fracas du pathé-

tique, serait un prodige de simplicité et de vérité sobre mais pénétrante. Au centre de la toile en question, la Cenci passe pour aller mourir, sa mère à ses côtés, suivie et précédée des religieuses qui, selon l'histoire, l'assistèrent à l'instant suprême. La figure principale est à mi-corps. A peine s'il y a un second plan. Toutes les figures accessoires sont noyées dans l'ombre, vaguement éclairées *par en-dessous* de la lueur des cierges, et même l'œil doit s'accoutumer un peu à elles pour les discerner... Mais le flambeau, le flambeau vivant qui éclaire tout dans cette scène si sombre et si voilée, c'est le visage de la Cenci. Il éclaire jusqu'à l'histoire elle-même, car on comprend mieux le crime de cette sublime parricide, en la regardant ! Elle est là, pâle et de profil, aussi expressive que si elle était de face, droite et ferme, quoique hâve de douleur, et serrant une croix noire, qu'elle ne regarde pas, dans ses mains, magnifiques de résolution souveraine. La beauté de cette tête est complexe. Ce qu'on y voit, ce n'est pas l'horreur de son crime. Ce n'en est pas non plus le repentir. Évidemment, elle recommencerait !... C'est la tristesse la plus navrée dans la volonté la plus infrangible. Les larmes résorbées par le caractère, qui ont éteint les yeux de ce visage d'ange et jeté sur ses joues d'opale la meurtrissure des fruits tombés, n'ont pu diminuer la transparence de ce teint qui n'a peut-être pas rougi quand son père... tant le sang qui coule dans ces veines a d'inaltérable pureté ! Malgré la fascination, fatale comme elle, de cette

tête dans laquelle on s'abîme, il y a peut-être plus beau que le visage : c'est le mouvement des mains qui serrent la croix. Toute la Cenci est dans ce mouvement. Pour nous, qui aimons la pensée jusque dans les menus détails de l'œuvre du peintre, nous avons admiré que le corps, enveloppé d'une robe grise, fût presque perdu sous ce radieux visage meurtri, où la première pensée du spectateur va chercher le secret du crime, — la *cause*, comme dit Othello, — et qu'avec une audace d'intention qui fait frissonner, le profond et tragique artiste ait entr'ouvert la robe de la jeune fille, dont la sous-jupe est couleur de sang... Les autres détails, moins personnels à la Cenci, augmentent l'impression produite par elle. Le groupe des religieuses est varié. Au milieu de toutes ces sublimes fonctionnaires de la mort et de la pitié, qui prient et assistent sans émotion à cette conduite à l'échafaud avec des yeux accoutumés à regarder les choses éternelles, il y en a une que la pensée de l'éternité n'a pas encore saisie et qui est charmante. Celle-là, c'est toute l'Italie ! Elle regarde, avec des yeux qui brûlent, cette enfant blanche et froide qui marche au supplice, — comme la passion curieuse regarde ce qu'elle ne comprend pas. Quant à la mère de la Cenci, d'une beauté plus humaine que sa fille, mais brisée, amollie, macérée et comme sanctifiée par le coup qui la frappe, elle s'appuie bien plus à sa fille que sa fille ne s'appuie sur elle. Elle s'est retirée dans l'idée de Dieu comme elle se retire sous son voile, car le peintre le lui a baissé sur les yeux pour que

l'intérêt qui s'attache à la mère dans un pareil instant ne dévorât pas l'intérêt qu'il fallait garder à la fille. Ce voile qui la couvre empêche tout d'abord de la reconnaître. L'or qui borde sa robe s'est éteint dans la pénombre, et malgré l'éloquence d'une physionomie qui la révèle, on la confond avec les religieuses du cortège. C'est la seule critique que nous risquerions. Une femme qui était à côté de nous, frappée de cette physionomie, disait : « Cette première religieuse doit être une sainte. » Elle se trompait et ne se trompait pas. Qu'y a-t-il qui ressemble plus à une sainte, comme l'entend l'Église, qu'une mère qui se résigne en voyant mourir son enfant ?...

Ainsi, pour répondre à ceux-là qui ont reproché au peintre d'*Elysabeth* et de *Jane Grey* d'incliner vers le mélodrame, si cher aux imaginations vulgaires, on pourra désormais citer ce tableau d'une unité de composition si concentrée, et exécuté par Delaroche avec le faire consommé d'un maître qui a enfin dompté son art. La transformation est complète. Dès 1847, du reste, Delaroche avait montré qu'il pouvait rompre avec le genre d'imagination de sa jeunesse, et qu'il arrivait au simple et au grand. L'*Empereur à Fontainebleau* est de cette époque, et c'est là une toile qui ne vaut ni plus ni moins qu'une page d'Homère, pour la simplicité et pour la grandeur. Dans ce sujet, comme dans la *Cenci marchant au supplice*, l'artiste pouvait aisément établir autour du personnage qu'il s'imposait de retracer, tous les groupes

animés d'un drame. Il ne l'a pas fait cependant. Il a mieux aimé isoler l'Empereur, et nous le montrer dans l'abandon de sa fortune. Il l'a pris dans son cabinet, venant d'y arriver comme la foudre tombe. On le comprend à la manière dont il est jeté sur ce fauteuil, les cuisses et les mains écartées, la tête baissée sur sa poitrine, cette sphère que Dieu ne soutient plus. La tête de l'Empereur est sublime de souffrance, et elle est humaine. Elle n'a aucun des faux lyrismes de la poésie contemporaine sur Napoléon. Ce n'est ni la tête d'un Ajax, ni celle d'un Prométhée. Mais c'est la tête du plus intelligent des hommes, qui sent que son génie n'est pas mort, mais qu'il est vaincu. Aucun détail dans les accessoires n'intercepte ou ne surcharge cette grandeur, réduite à elle seule dans le tableau comme dans l'histoire. Napoléon a son costume traditionnel, l'habit vert aux revers blancs, sa redingote grise. Ses bottes fortes, souillées de boue à une grande hauteur, semblent fumantes encore du ventre de son cheval. Derrière l'Empereur accablé, tombe un rideau rouge qui lui fait comme un sépulcre de pourpre... Nous ne craignons pas de le dire, de tous les tableaux que le génie ou l'âme de Napoléon ait inspirés à ses contemporains ou à nous, celui-ci est évidemment le plus poignant et le plus beau.

Mais ni *Napoléon à Fontainebleau*, ni la *Cenci*, ni toute autre toile de cette exposition d'un maître, ne peuvent être mis en comparaison ou en balance de la *Martyre du Tibre*, de la *Vierge chez les Saintes Femmes*, de la *Vierge con-*

*templant la couronne d'épines* et du *Retour du Golgotha*. Ici, ce n'est plus la transformation dont nous parlions plus haut, mais la définitive et suprême transfiguration. L'artiste monte sur son Thabor. La *Martyre du Tibre* est de 1855 (de la même époque que la *Cenci*), mais la *Vierge chez les Saintes Femmes*, la *Vierge de la couronne d'épines* et le *Retour du Golgotha* sont de 1856, et au mois de septembre, Delaroche travaillait encore. Ces trois toiles ne sont pas achevées. La mort les a interrompues, comme les derniers vers d'André Chénier. Ce sont des poèmes, en effet, que ces adorables peintures d'une si prodigieuse exécution dans leur inachèvement. La *Martyre du Tibre*, qui, elle, est finie et porte le cachet arrêté d'une perfection complète, honorerait les meilleurs temps de la peinture. Les mystiques de la couleur pour la couleur, les détracteurs de Delaroche n'ont pu s'empêcher d'écrire, à propos de cet admirable tableau, le nom du Corrège. Sujet, exécution, dessin et coloris, tout est de la plus merveilleuse beauté. C'est la suavité dans la mélancolie. La scène représente un bras du Tibre aux approches du soir. Deux chrétiens, isolés le long de ses bords, se montrent de loin ce corps de martyre qui passe sur le premier plan du tableau, au fil du flot, dans les eaux vertes légèrement soulevées. Aucune expression ne peut donner une idée *juste* de la jeune martyre. Cela se voit et se rêve, mais ne se décrit pas. La tête de la jeune élue repose sur les flots verts comme sur un chevet liquide. Il semble qu'ils n'osent l'engloutir, et ils

ne l'ont pas meurtrie encore. A la fraîcheur de cette fleur humaine, à l'immatériel éclat qui s'en exhale, l'immortalité de ce corps divin a déjà commencé au sein du supplice, et le nimbe d'or qui va l'atteindre et la couronner pour jamais, la suit sur les eaux, en y faisant ruisseler autour de la tête endormie et le haut du corps qu'on voit seul, tant le reste est pudiquement submergé, les reflets d'une lumière céleste. La tête de la martyre est tout ensemble délicate et forte. La manière dont elle est couchée sur les flots, l'expression de ses paupières closes, la chasteté de la poitrine où la femme se montre à peine et où tant d'enfance est restée, la grâce d'agneau de ses mains liées, l'or triomphant du ciel dans un coin du tableau, — du ciel qui n'a pas les mélancolies de la terre, — le mystère de ce nimbe qui, par sa forme, rappelle l'hostie, ce pain eucharistique dont s'est nourri ce corps virginal et immaculé, toutes ces choses sont d'une beauté chrétienne qui est, pour nous, la beauté suprême. Les moins chrétiens, du reste, ressentent le charme de ce tableau unique dans l'œuvre de Delaroche, et qui dépasse tout ce que les temps actuels ont produit. Les *anti-pensants* eux-mêmes ne le discutent plus. Il a le caractère des œuvres parfaites qui abattent tout le monde dans une commune et sympathique admiration.

Il n'en est pas tout à fait de même des trois petites toiles inachevées représentant ces scènes que l'Évangile a laissées dans l'ombre, mais que le génie, quand il est chrétien, met son effort et sa gloire à retrouver. Déjà

*christianisé* (qu'on nous passe le mot) dans la *Jeune martyre*, le peintre est devenu tout à fait chrétien dans ces trois tableaux où la couleur émerge, comme le sentiment, d'une ébauche sur laquelle le pinceau mourant a tremblé ! Quoique la dimension d'un tableau influe plus qu'on ne croit sur l'émotion du spectateur (c'est une grande misère, cela, mais cela est), ces petites toiles n'en sont pas moins du pathétique le plus inspiré. Elles n'ont pas la placidité monastique des sujets religieux et de la manière du Fiesole. La douleur, dans ce qu'elle a de plus angoissant, de plus cruellement déchiré, en des êtres que les scènes du Calvaire et l'esprit que Jésus vient de laisser sur eux ont élevés au-dessus des créatures mortelles, voilà ce que Delaroche a rendu avec une entente du sens chrétien qui peut être une illumination de la foi ! Qui sait ? Dans le génie comme dans la conscience, il y aurait les coups de foudre du chemin de Damas !... Ces tableaux, qui ne sont pas la Passion de N.-S. Jésus-Christ, mais qui en sont comme les réverbérations intimes, se distinguent par une force de réalité qui est l'originalité dans le vrai, poussée à sa plus haute puissance.

Dans la *Vierge chez les Saintes Femmes*, une fenêtre est ouverte dans un coin de l'humble demeure et laisse voir le bout de quelques lances et d'une croix. C'est Jésus qui passe et va au Calvaire. Pierre, qui veut voir encore une fois son Maître, s'est collé, le dos de côté, contre cette fenêtre et regarde, — avec un de ces regards où la fermeté

de l'homme qui sera la pierre de l'Église se mêle à la force de la douleur. Saint-Jean, lui, qui n'a que celle de la tendresse, allait se précipiter vers son bien-aimé et trahir le petit refuge où sont abrités les Disciples, mais Pierre l'a retenu sur sa poitrine avec le mouvement omnipotent de la prudence du chef de l'Église future. Au-dessous de la fenêtre, mais n'osant pas y regarder, Madeleine, la femme faible et charnelle, roule sa beauté dans la poussière, et le mouvement de son corps est si désespéré qu'il *fait réellement entendre* ses cris ! Les autres saintes femmes, hiérarchie de douleurs, veillent au fond de la chambre dans des attitudes de prière et de méditation, tandis que la Vierge, séparée des autres, la Vierge à genoux devant la fenêtre, se hausse, dans une aspiration d'amour maternel, pour contempler ce que les autres craignent de regarder au fond de cette voie douloureuse, la Victime de l'Ineffable Sacrifice ! Delaroche, qui a le secret des plus profondes harmonies, a donné à la bouche de la Mère de Dieu une expression de communiante. Elle communie avec la Passion de son fils. Cela est beau dans son ordre comme le *Qu'il mourût !* dans le sien.

De tous les personnages que Delaroche a mis en scène dans ses trois tableaux religieux, c'était la Mère de Dieu qui était le plus difficile, et c'est toujours celui-là qu'il a le plus étonnamment réussi. Il a eu la divination de ce mélange indicible de force et de faiblesse, qui est mère comme femme ne le fut jamais, et qui souffre, mais qui

se sait, qui se sent la Mère de Dieu, et qui se soutient! Dans le *Retour du Golgotha*, elle marche encore entre saint-Jean, enivré d'agonie, chancelant et s'appuyant au mur avec des mains égarées, et la Madeleine qu'elle porte presque, la Madeleine toujours près de tomber, dans la douleur comme dans la vie, coupée par ce glaive de douleur dont la divine Mère est sept fois traversée sans en mourir! Seul, saint-Pierre qui la suit, portant la couronne d'épines sur des linges sanglants comme il porterait la tête de son Maître, saint-Pierre, ce robuste tout à l'heure encore dans le tableau précédent, émacié de douleur maintenant, et dont les os se disjoindraient si la plus grande âme ne les tenait réunis, peut lutter de beauté avec la Vierge Mère ; mais cette lutte ne dure qu'un moment. Pierre lui-même, la colonne du temple, s'écroule dans la *Vierge contemplant la couronne d'épines*, et la Mère de Dieu, seule sur la terre comme dans le ciel, se dresse debout devant ces restes affreux du supplice avec un geste et une physionomie!... Il faut s'arrêter. Ce serait presque un sacrilège de mettre quelque chose entre une telle œuvre et l'émotion qu'elle peut donner!

## IV

Voilà indiqués — mais non montrés — les quelques tableaux de Delaroche qu'on peut appeler le couronne-

ment de son œuvre, ou plutôt le sien. Ces tableaux, qui le mettent hors de ligne avec lui-même, le mettent hors de ligne avec les plus grands peintres contemporains. Nous avons attendu avant de dire cela, mais, nous le disons, nous avions l'impatience de cette justice! On avait besoin que quelqu'un en prît sur lui le poids, quand la voix d'une autorité incontestée comparait hier Paul Delaroche, dans son art, à Casimir Delavigne en littérature. Odieux ravalement! Si nous voyons bien l'espèce de rapport que l'on trouve entre le poète des *Enfants d'Edouard* et de *Juan d'Autriche* et le peintre de la *Jane Grey* et d'un *Épisode de la Saint-Barthélemy*, nous demandons où est la *Martyre du Tibre* chez le poète, la *Vierge chez les Saintes Femmes* et *Devant la couronne d'épines*, et la *Cenci* et *Napoléon à Fontainebleau?...* A part les manières et l'inspiration des sujets, c'était à Balzac et non à Delavigne qu'il était possible de comparer Paul Delaroche, cet homme d'une si puissante fécondité! C'est à ce grand homme de génie littéraire, de volonté, d'acharnement, d'inspiration allumée par le frottement du travail, que Paul Delaroche fait involontairement penser. Sans doute, il y a dans Balzac une force de génie plus longtemps en action qui le fait supérieur; il s'est possédé plus longtemps; mais Delaroche, comme lui, avait un monde d'œuvres dans la pensée auquel les cent ans de Titien n'auraient peut-être pas suffi. Comme Balzac, il fut donc le plus grand des artistes volontaires et des *penseurs en peinture* de son temps. Il pensa, sentit, prit

l'âme humaine, l'attacha à ses œuvres, trouvant cela plus beau que cette rage matérielle de la couleur qui est toute la peinture pour les buveurs de vermillon ! Il fut un artiste volontaire. Mais la volonté n'est pas exclusive de l'inspiration, et le plus souvent elle l'appelle ! Napoléon, ce terrible artiste, avait l'inspiration et la volonté à un degré égal, et ce n'est pas tout à fait pour rien que Paul Delaroche ressemblait de visage à Napoléon.

# GÉRICAULT[1]

## I

Ce livre sur Géricault n'est point une publication nouvelle, c'est un livre connu, — à la troisième édition déjà, — et cette édition est superbe. L'auteur, Charles Clément, qui s'est signalé par d'autres travaux sur des peintres célèbres, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Prudhon, Léopold Robert, etc., etc., est de compétence éprouvée en matière d'art, d'une critique large, éclairée, lucide de point de vue et d'expression. Il ne donne point dans les amphigouris de ce temps, dégradé en peinture comme en littérature, comme en philosophie, comme en tout ; car tout se tient. C'est une intelligence limpide, qui a fait avec calme le tour des œuvres de Géricault, n'en omettant aucune et se con-

1. Géricault, par Charles Clément.

centrant particulièrement dans ses œuvres. Le livre qu'il publie n'a pas pourtant l'unique ambition d'être de la critique ; il veut être aussi de la biographie, — de la critique doublée de biographie, et c'est cette doublure qui, malheureusement, fait défaut. Il ne va pas assez à fond dans la vie et la personne de Géricault. Géricault, qui fut un homme de génie dans son art, n'a pas que l'importance de son génie. Il ne prend pas l'imagination que par ses œuvres. Il la prend aussi par cette puissance de l'homme de génie *qui n'a pas tout donné* et dont les travaux ont été interrompus par la mort, — la mort venue en pleine jeunesse ! Charme sur charme ! Le charme de la mort qui embellit tout, et qui ajoute au charme de la gloire acquise, le charme inouï de la gloire qu'on pouvait acquérir et l'inexprimable beauté du regret !

Jamais, en effet, l'art de la peinture ne fit une perte plus grande. Géricault mourut à trente-trois ans, dans l'aurore du XIXe siècle, — de ce siècle qui commença si bien et qui finit, en ce moment, si mal ! Lord Byron, avec lequel il a tant de rapports sans les avoir cherchés (comme Delacroix, par exemple), est de la même aurore et mourut à trente-neuf ans, laissant, lui, plus de poèmes que Géricault n'a laissé de tableaux ; mais le mérite et l'honneur de Géricault est, avec les siens, de faire penser au plus grand poète des temps modernes. Il n'y a certes pas entre Byron et Géricault une égalité de génie. A l'exception de Beethoven (et encore, peut-être !), Byron n'a point d'égal, — dans quelque art que ce soit. Seule-

ment, si la parité est ici impossible à établir, il y a au moins entre Byron et Géricault d'évidentes analogies. Le peintre du *Radeau de la Méduse* a certainement une glorieuse consanguinité avec le poète qui nous a donné les angoisses et les agonies d'un autre *radeau*, dans le naufrage du second chant du *Don Juan*. Ils ont la même toute-puissance dans l'horreur, et si, avec la même toute-puissance, Byron est encore des deux le plus terrible, c'est moins la faute du génie de Géricault que de son art... Bornée comme l'espace et le temps, la Peinture n'a jamais qu'*une* minute et qu'*une* action à exprimer, tandis que la Poésie peut mettre l'infini dans des vers inépuisables. Le poète va tant qu'il a d'haleine dans sa divine poitrine, et le peintre est obligé de retenir la sienne. Il doit concentrer et raccourcir, en un cadre déterminé, la longueur de ses respirations. Dans le *Radeau de la Méduse*, il n'y a qu'une scène, d'un ensemble affreusement sublime, il est vrai ; mais dans le Naufrage du *Don Juan*, il y a une succession de scènes de la plus effroyable variété, qui frappent le cœur à la même place avec l'acharnement de l'implacable marteau qui frappe sur l'enclume à la fendre; — il y a enfin *un coup sur coup d'horreurs* que la Peinture ne saurait produire, quand même le Diable — qui est un grand maître en fait d'horreurs ! — tiendrait le pinceau. Ici, convenons-en, Géricault est le Byron de la Peinture, autant qu'en peinture on peut être Byron. Il ne l'imite pas comme Delacroix. Delacroix, ce grand peintre trop littéraire, mais à qui on pardonne

sa littérature devant sa couleur, a traduit Byron et l'a imité. Géricault ne se doute pas qu'il le soit, quand il l'est. Il n'est pas même *byronien*, — il est lui-même ! Il a la naïveté de son inspiration comme Byron a la naïveté de la sienne, et, chose curieuse ! il l'a puisée ici dans la même source que Byron; c'est-à-dire dans le récit d'une épouvantable réalité, mais dont, génies tous deux, ils ont inventé les détails.

Et Byron et l'identité de son inspiration ne sont pas que dans le *Radeau de la Méduse*. Ils sont ailleurs. Ils sont dans l'idéal et dans le style de ces deux peintres, qui peignent avec des procédés et des modèles différents... L'idéal de Byron, qui a tout peint et particulièrement des femmes d'une beauté si individuelle qu'on dit : *Les femmes de lord Byron*, comme on dit : *Les femmes de Shakespeare*, est plus vaste et plus varié que celui de Géricault, qui n'a ni la mélancolie ni les tendresses du poète de Parisina et de Zuléïka, ni l'ardente passion du chantre de Gulnare et de Gulbéyas, mais, dans les limites de sa pensée, il est aussi pur, aussi élevé, aussi poétique. Parce que Géricault n'a pas craint d'aborder les sujets populaires, les types de mendiants et d'infirmes (1), les misérables Réalistes de notre âge peuvent le réclamer comme un de leurs ancêtres ; mais nous ne voulons pas le leur céder... Géricault, trop spontané et trop artiste pour avoir la solennelle sottise d'un système, a parfois de l'idéalité de

1. Le *Joueur de cornemuse* et la *Femme paralytique*.

David, non dans la pensée, mais dans l'exécution. Comme David, qui fut son devancier, Géricault est, d'un autre côté (et qu'on ne l'oublie pas !), un des plus mâles génies de peintre qu'on ait vus, et pour cette raison, c'est de l'homme que ce Viril se préoccupe le plus. C'est l'homme qui prend son regard et presque le confisque... l'homme et le cheval, ce noble animal qui semble achever l'homme, car l'homme, détrôné de son cheval et à pied, ne paraît plus qu'une moitié d'homme. Même l'épée, l'embellissante épée à la main, l'homme n'est complet et magnifique qu'à cheval. L'homme donc et le cheval, l'un sur l'autre ou l'un à côté de l'autre, voilà l'absorbant objectif de Géricault ! Il n'a pensé qu'à cela, il n'a vu que cela toute sa vie. La femme, cet objectif de tant d'autres peintres, il ne s'en soucie guère... « Quand je commence une femme, je la finis en lion », a-t-il dit quelque part. On dirait qu'il n'est pas né d'elle, mais d'une Centauresse, — tout au moins de quelque Amazone... Il n'a peint de femmes qu'en de rares portraits, et encore avec plus d'exacte réalité que d'amoureux idéal. L'Idéal ! il le garde pour l'homme et le cheval, et il peint alors des types d'une correction, d'une vigueur et d'une beauté qui rappellent Phidias, sans le copier et sans l'imiter... Quoi de plus beau, en effet, et dans le sens le plus idéal, que le *Chasseur de la garde* et le *Cuirassier blessé ?* Otez-leur le costume militaire, dont la beauté est toute moderne ; ôtez le caleçon aux *Boxeurs* et aux conducteurs de chevaux de la campagne de Rome, dans les *Courses*

*de chevaux en liberté*, et vous avez la beauté humaine telle que l'art grec l'a comprise et réalisée, la beauté humaine qui faisait dire aux Épicuriens que c'était la forme des Dieux. Il n'y a que David qui ait eu cet idéal de la beauté virile ou juvénile, cette splendeur de formes et de musculature. Par ce côté, Géricault, comme David qui ne l'avait pas lu, touchait à Byron, le peintre, dans ses poèmes, de jeunes hommes comme Selim, Hugo et l'adorable Juan, cet Espagnol qui est un Grec de la mer Égée ! Le rapport, la ressemblance, l'identité dans la conception esthétique, sautent aux yeux et forcent à conclure que le génie de Géricault, comme celui de Byron, est un génie grec, malgré tous les milieux dans lesquels il s'est placé et tous les costumes qu'il a revêtus.

## II

C'était aussi un génie militaire. Le *Chasseur de la garde* et le *Cuirassier blessé*,— ces deux chefs-d'œuvre, l'un de fougue, l'autre d'abattement, — et des dessins, — car Géricault, mort trop tôt, a bien plus dessiné que peint, dans l'intérêt des toiles futures qu'il projetait, — des dessins comme le *Convoi de soldats blessés* et la *Retraite de Russie*, montrent bien comme il entendait les soldats. Et

comment ne les aurait-il pas entendus?... Il était d'un temps où l'héroïsme militaire flambait dans l'air, mis à feu par l'Empereur. Naturellement épris de la force et de la beauté humaine rencontrées à chaque pas dans la génération d'alors, développée et parée pour la guerre, il se pénétra si profondément de l'esprit homérique de ce merveilleux temps, qui semblait fait pour lui, qu'aux personnages les plus vulgaires de ses tableaux ou de ses dessins,— aux bouchers, aux charretiers, aux palefreniers, aux maréchaux ferrants, à tous ces types qu'il affectionnait le plus parce qu'ils exprimaient la force, — et la force en action! — il donne des tournures de héros. Grec par le fini de ses œuvres et par l'équilibre de la force et de la beauté dans ses œuvres, ce Gaulois et ce Franc n'en était pas moins de sa race, et, dans son art, il en développe tous les instincts. S'il avait vécu, que de tableaux ne nous eût-il pas donnés, inspirés par la guerre, lui qui, entraîné et enivré par elle, se fit un jour volontairement soldat!

Indépendant par la fortune et déjà célèbre, heureux par son art qu'il aimait, beau comme ses types (autre rapport avec Byron), ce jeune homme qui n'avait rien à désirer, ce Grec égaré dans nos temps, qui aurait, aux Champs Olympiques, monté les chevaux de Diomède et conduit les chars de Pindare, entra, en 1814, dans la Maison-Rouge, par furie militaire et équestre ; car le génie équestre dominait en lui jusqu'au génie militaire. Sa passion d'Arabe pour les chevaux avait l'intensité de celle d'Alfieri, — ce coureur à bride abattue par toute

l'Europe! — mais elle fut plus féconde. Alfieri n'en tira que des tragédies. Elle produisit sous le pinceau de Géricault des types de chevaux qui sont des modèles. Charles Clément, dans sa trop sobre biographie, nous donne une particularité sur Géricault qui prouve à quel point sa passion pour les chevaux était insensée. Il paraît qu'il s'était fait faire un appareil compliqué et cruel qui devait, en les déformant, imprimer à ses jambes, d'un galbe charmant, l'arcure des jambes du cavalier... Oui, c'était insensé! — et même enfantin, comme le casque d'or, de forme antique, que Byron se mit sur la tête quand il partit pour la Grèce, afin d'avoir plus l'air ainsi d'un guerrier grec du siège de Troie; mais c'est avec ces enfantillages-là qu'on est un artiste, c'est avec ces folies-là qu'on fait des chefs-d'œuvre que les hommes doivent éternellement admirer!

J'ai dit que déjà il était célèbre, à cette époque, quoique sa gloire ne fût pas fixée et que sa géniale supériorité fût contestée encore. Contradiction, du reste, de tout ce qui est la vie! Il est des gloires qui devraient éclater comme une bombe, comme un soleil issant des flots, et qui n'ont que des *aurores paresseuses à se lever*, — comme disait si adorablement La Fontaine, — qui n'ont que des aubes embrumées qui se détirent et se déchirent longtemps dans les dernières obscurités de la nuit, avant de projeter leurs blancheurs. Telle fut la gloire pour Géricault. Le *Chasseur de la garde*, le *Cuirassier blessé*, le *Radeau de la Méduse* ne firent pas l'explosion qu'on imaginerait à dis-

tance. La Critique du temps les chicana petitement. Le *Radeau de la Méduse*, pour lequel il fallait les âmes robustes du pays de Shakespeare, fit mal aux nerfs de toute la France. Comme on l'a dit spirituellement : « On aurait pu mettre plus de gaieté dans un naufrage ! » et on regardait celui-là avec un flacon de sels sous le nez... La biographie de Charles Clément ne dit point si Géricault souffrit de cela. Il était — dit-elle — très modeste. Sa modestie, qui sait? était peut-être de la force. Géricault, le peintre de la force, était probablement trop préoccupé de ce phénomène de la force, pour montrer les souffrances d'une vanité qui aurait été une faiblesse... Il aurait, par là, différé de l'orageux Byron, que les premières critiques qu'on fit de ses vers poussèrent jusqu'aux fureurs d'Oreste. Géricault ne fut point raillé, il est vrai, comme lord Byron l'avait été, et qui s'en vengea par un tonnerre de célébrité comme on n'en avait jamais entendu ! Mais lui, Géricault, souffrit-il de faire le pied de grue, lui qui avait la griffe de l'aigle, dans l'antichambre de la Gloire ? Toujours est-il qu'il jeta ses dernières années dans les plaisirs bêtes, que le monde a inventés pour le soulagement des hommes de génie que leur trop de génie fait souffrir.

## III

Ces plaisirs bêtes d'un monde imbécile, dans lesquels Byron s'était jeté aussi à Venise, ne le tuèrent point. Qui se sert du glaive périt par le glaive. Qui se sert de la femme périt par la femme. C'est l'histoire, à la fin funèbre, de tous les amours. Géricault périt par le cheval. Son cheval le jeta, ce dompteur amoureux du cheval, par-dessus une barrière. Il se blessa et en mourut. Géricault, le peintre passionné de la force, mourut d'un effort de sa force ; mais quand il mourut, il souffrait depuis longtemps déjà de sa grande manière d'être, comme dit Henri Heine, qui savait, par sa propre expérience, où est le tendon d'Achille des grands artistes... Michelet, dans son beau livre de l'*Etudiant*, a prétendu qu'il était mort de désespoir, le désespoir d'un homme qui ne comprenait pas la Patrie, et que la Patrie aurait sauvé, en fécondant et en agrandissant son génie, s'il l'avait comprise. Thèse émouvante et brillante, bonne à soutenir pour un professeur devant les jeunes hommes qui entourent sa chaire, et auxquels il faut inculquer un patriotisme qui n'est plus. Mais Michelet, le professeur, l'allumeur d'hommes, n'est pas un critique. Il fait, à sa façon, un Géricault, avec cet admirable talent qui est une magie. Ce n'est pas là

le Géricault réel. Ce n'est pas là de la critique, c'est une incantation. Michelet, cet enchanteur plus enchanteur que Merlin, Michelet, l'Enchanteur Merlin de l'Histoire, a fait mourir Géricault du mal dont se meurt, en ce moment, la France, — mais, au-dessous de lui, sans en souffrir, — du mal de ne plus croire en elle ! Eh bien, malgré le talent de Michelet, je ne crois pas au Géricault qu'il invente ! Géricault, en peignant le *Chasseur de la garde*, n'a pensé nullement à symboliser la guerre stupide, brutale, comme les philanthropes la font pour la déshonorer ! En peignant le *Cuirassier blessé*, il n'a nullement pensé à exprimer la douleur d'un peuple qui sent la défaite et qui geint de la guerre, et qui s'afflige des malheurs à venir. O magicien, remportez votre baguette ! Géricault, plongé dans les derniers plaisirs de la fin de sa vie, n'est pas un patriote qui se suicide, un Caton d'Utique qui se passe les voluptés meurtrières d'Héliogabale à travers le corps !

Non, non, non ! Ce n'est pas cela, Géricault ! Géricault n'est qu'un artiste, mais cela suffit pour la gloire d'un homme, pour la douleur de sa vie et pour sa mort prématurée. Géricault est, en sa qualité d'artiste, un exigeant et un délicat dans une société égoïste et grossière, et qui refuse tout aux plus légitimes et aux plus nobles ambitions. Il n'avait pas même besoin d'être de cette jeunesse et de cette époque que Chateaubriand a décrites dans son admirable livre physiologique et pathologique de *René*, pour tomber dans la mélancolie désespérée qui, selon

Michelet, dévora ses derniers jours. Charles Clément, qui est aussi discret que sobre et dont la discrétion fait peut-être la sobriété, ne nous donne aucun détail sur les dernières années de Géricault, que Michelet a racontées en les expliquant à sa manière. Michelet l'a peint découragé même de son art, s'arrachant volontairement aux recueillements de l'artiste et à la solitude féconde de l'atelier, en proie au monde, — *ce désert d'hommes,* — traînant dans les bals qu'il hantait la figure fatale de quelque Manfred, élégant mais effrayant, dandy ganté de jaune et s'apprêtant à mourir, s'il fallait mourir, debout dans ses caparaçons de dandy comme Vespasien dans sa robe de pourpre ! Charles Clément, lui, ne dit pas un mot de tout cela. Il ne parle ni de cette désespérance, ni de ces orgies, ni de ces voyages à la Childe Harold que Michelet impute à Géricault. A cela près d'un mot, encore moins un mot qu'une allusion, il ne sonne rien des passions qui, en dehors de son art et de ses chevaux, du reste, eux-mêmes, partie de son art, purent agiter Géricault. C'est qu'essentiellement et d'âme, il n'était qu'un artiste, — un artiste qui, comme tant d'autres, trouvait peut-être bien lente à lui venir cette gloire qui n'a pleinement rayonné que sur son tombeau, et qui se jetait un instant dans des distractions effrénées pour oublier qu'il l'attendait !

## IV

Elle est enfin venue. Qui ne convient pas aujourd'hui que Géricault, sur lequel, à ses plus belles œuvres, la Critique, quand elles parurent, a si mesquinement disputaillé, est maintenant un des Maîtres — et l'un des plus grands — de l'Ecole française? La gloire est venue. Seulement, la gloire qui passe à l'état de tradition classique n'est guère plus qu'une momie. Il faut, pour qu'elle soit réellement la vie dans l'immortalité, qu'elle produise l'enthousiasme dans les cœurs et pousse aux exemples... Est-ce là le cas pour Géricault? Géricault, c'est un grand nom, qu'on laisse tranquille; mais qui s'inspire réellement de ce fier homme qui s'appelait Géricault?... Génie sévère, artiste profond, qui savait *le dessous* de la forme humaine comme il en savait *le dessus*, quelle influence a-t-il, quel ascendant peut-il avoir sur la nouvelle génération de ce temps, morbide pour la peinture, où la couleur a noyé le dessin et où la plupart des artistes ne savent pas l'orthographe de leur art?... car le dessin, c'est l'orthographe et la grammaire de la peinture. Pur comme un Grec par les lignes et par le relief, idéal jusque dans l'expression la moins haute de la force physique, — par exemple quand il fait se battre, dans une écurie, des chevaux qui se mordent à la croupe, — que peut être Géricault pour les peintres sans pureté et sans idéal, qui

aiment le *vulgaire* et le peignent brutalement, bassement, insolemment comme il est?... Que doit être enfin ce Robuste, qui finissait en lion ce qu'il commençait en femme, pour ces énervés et ces affadis qui finiraient en femme ce qu'ils commenceraient en lion?... Géricault comme David, ces anatomistes savants l'un et l'autre, qui font saillir le muscle à la manière sculpturale de Michel-Ange, doivent tous deux être antipathiques aux lâches pinceaux de ce temps de *chic*,—pour parler l'argot d'une peinture, elle-même un argot!... Grands artistes, Géricault et David, qu'on n'invoque plus, en attendant qu'on les méprise comme, dans un autre art, on méprise déjà Lamartine et Chateaubriand! Ah! le mépris va vite par ce temps de corruption. La corruption, cette fille publique, se permet le mépris; mais c'est un mépris qui remonte, celui-là, au lieu de descendre. Au lieu de partir d'en haut, il part d'en bas. C'est le monde renversé. « Tout devient pire », disait André Chénier. Après Géricault et David, nous avons vu, dans la peinture, Courbet; après Courbet, Manet. Dans la littérature, après Chateaubriand, Flaubert; après Flaubert, Zola. Et c'est ainsi que nous roulons, par un escalier plus dur à descendre que celui du Dante. Pauvre et grand Géricault! Que dirait-il, s'il revenait au monde, des peintures contemporaines?...

Il ne les regarderait pas longtemps. Il sauterait vite sur un de ses chevaux adorés et décamperait, feu des quatre pieds, dût-il encore se rompre les reins une seconde fois!

# THÉODORE ROUSSEAU

## ÉTUDE

Théodore Rousseau, le paysagiste, vient de mourir. C'était, dans son art, le premier homme de son siècle et peut-être de tous les siècles, et ce que j'écris là n'est point de l'oraison funèbre, faite à trois pas d'une tombe chaude de l'homme qui vient d'y tomber... Pour Théodore Rousseau, enlevé par la mort dans sa maturité, qui pouvait travailler vingt-cinq ans encore, la gloire depuis longtemps était commencée, et la Postérité, qui ne respecte guères nos consignes, ajoutera sans doute à cette gloire, mais ne pourra rien y changer.

Je l'ai connu en ces derniers temps, ce grand artiste ; je l'ai rencontré plusieurs fois chez Théophile Silvestre, son historien et son exécuteur testamentaire, et sa personnalité, trop arrêtée et trop *arrêtante* pour n'être jamais.

si peu qu'on la voyait, entr'aperçue, m'est restée burinée dans le souvenir comme une médaille, que je voudrais en détacher. Il avait justement en lui l'énergie concentrée, profonde, *unitaire* que la médaille, qui est une concentration aussi, peut en quelques traits exprimer, et quelquefois en un seul ! Le trait unique qui peut donner tout dans la physionomie d'un homme, ce trait caractéristique, chez Théodore Rousseau, et sur lequel il faudrait être très fort pour, comme il le faudrait, appuyer, c'est, si je ne me trompe, l'absorption de l'être tout entier par le despotisme absolu de l'Art. Rousseau n'était pas seulement un grand peintre : il était la Peinture... Il était le génie non abstrait, mais concret, de la Peinture elle-même dans son attention éternelle, dans son infatigable ouverture d'yeux, ajustés sur les choses visibles comme l'œil du canonnier qui pointe... Il garda toute sa vie cette attitude inouïe qui suppose une force !... cette attitude sans distraction, sans remuement de paupières, même quand sa main faisait des chefs-d'œuvre, cette main, la plus acharnée main de peintre, et qui n'allait pourtant jamais aussi loin que l'acharnement de son regard !

> ... Il n'était vent de flamme au désert
> Qui lui fît baisser la paupière !

a dit le poète, du Sphinx ; mais Rousseau non plus... Le vent des flammes de la vie n'a point fait baisser ce regard, attaché sur la Nature pour la saisir et la peindre

dans ses beautés mystérieuses... Cette grande Déesse, la : *My Goddess!* de Shakespeare, n'a jamais été surprise et regardée par personne comme par Rousseau ; seulement, moins bégueule et plus généreuse que Diane, elle ne lui a pas, pour sa peine, fait pousser deux cornes sur la tête comme à Actéon, mais deux rayons!

## II

Oui, la Nature, la Nature qui n'est pas l'humaine, qui n'est pas celle que nous pouvons étudier dans nos pauvres petites poitrines passionnées, mais celle-là qui nous défie et qui nous charme, qui nous désespère et qui nous enchante, qu'on admire et qu'on ne comprend pas, du moins comme l'intelligence de l'homme veut comprendre; enfin le Sphinx adorable et maudit, le Pan éternel : — la Nature! comme dit la terrible expression vague qui dit si bien cette chose toute puissante. Rousseau est le peintre exclusif de cette Nature. Il l'a vue seule; il l'a regardée seule. Dans son amour pour elle, il a mis l'homme à la porte de ses paysages, comme il fut mis à la porte du paradis terrestre par l'Ange armé de l'épée flamboyante. Rousseau ne procède pas comme Millet, cet autre immense paysagiste qui introduit l'homme dans ses paysages, et quel homme!

l'homme comme on le trouve taillé par la Bible, par Michel-Ange et par Alighieri. Lui, Théodore Rousseau, a un amour de la nature incompatible, comme les plus grands amours, qui ne souffrent rien auprès de l'objet qu'ils adorent.

Parfois on le voit jeter une larve d'homme, je ne sais quelle ombre qui passe ou qui est assise, virgule humaine, dans quelque coin d'un de ses prodigieux paysages ; mais c'est tout. Voilà tout ce que le peintre a gardé de souvenir et de préoccupation pour les créatures de son espèce, au milieu de cette gloire dans la nature qu'il sait exprimer avec toutes les splendeurs et toutes les exaspérations de l'idolâtrie ! Théodore Rousseau est le plus grand panthéiste *pratique* de ce temps, qui a créé pour le panthéisme une philosophie. Ni dans les arts plastiques, ni dans la littérature, il ne s'est rencontré de panthéiste de cette poésie et de cette profondeur Maurice de Guérin, cet homme de gloire récente et trop scellée encore, mais odorante, malgré le cachet, comme ces flacons d'essence de rose qui nous viennent, dit-on, du sérail ; Guérin, dont un jour nous déboucherons le flacon, l'auteur du *Centaure* et des *Vues de Bretagne*, a eu *seul*, littérairement, un amour comparable à celui de Rousseau pour la nature et une égale intus-susception de ses beautés les plus voilées. Seulement, Théodore Rousseau a exprimé son puissant amour dans la plus imposante série de chefs-d'œuvre, et Guérin, mort avant trente ans, n'a laissé que quelques pages qui plongent tous ceux

qui les comprennent dans des abîmes de rêveries sur ce qu'un pareil contemplateur, s'il eût vécu, eût pu devenir!

## III

C'est au moment même, vers 1833, où Maurice de Guérin, obscur, errait comme un cygne noir sur les rivages de la Bretagne aux sombres brumes bleues, coupées par les mobiles blancheurs des goëlands, que Rousseau, aussi sauvage, mais plus heureux, bondissait d'un élan dans la gloire ! Il venait de peindre sa fameuse *Descente de vaches dans une gorge du Jura, en automne*, et, peu de temps après, les *Côtes de Granville*, et ces deux merveilles furent pour lui l'éclatante trouée qu'il faut faire, lentement ou d'un seul coup, dans l'indifférence publique, ce mur! On remarqua, dès les premières œuvres, la parenté avec les Hollandais, l'homme du Nord, brumeux, mais profondément chargé de couleur ; seulement,ce qui surprit le plus les connaisseurs,ce ne furent point les caractères, frappants pourtant, que je viens d'énumérer, mais la violence passionnée avec laquelle ce jeune talent, qui allait se prouver bientôt un génie, attaquait la nature pour la peindre. C'est le propre, en effet, du génie de Rousseau, que cette violence pas-

sionnée qui, bien loin de cesser ou seulement de se modérer en lui une seule minute, est toujours allée s'exaltant, se concentrant et s'affolant de plus en plus. Je ne suis pas un critique d'art, et je n'ai à offrir à la peinture, qui à mes yeux est le plus grand des arts, que les sensations d'une âme de barbare ; je ne suivrai donc ni historiquement, ni esthétiquement l'*œuvre* de Théodore Rousseau ; je ne montrerai pas les modifications et les progrès qu'il infligea à sa manière,—et *infligea* est le vrai mot, avec ce réfléchi volontaire qui pensait sur son art, et ajoutait perpétuellement la méditation la plus persistante et la plus retorse à ses plus naïves et ses plus impétueuses inspirations. J'aurais laissé tout cela à Théophile Silvestre, ce maître critique en peinture, s'il avait vécu. Mais, simplement, je ne me permettrai que de vous dire mes impressions personnelles, et les deux côtés par lesquels, comme artiste et comme homme, Théodore Rousseau m'est entré dans l'âme, et y est entré pour ne plus en sortir !

## IV

Théodore Rousseau a aimé la nature avec un amour grand comme elle ; il l'a aimée partout où elle existe, avec tous ses contrastes, sous toutes ses manifestations.

Mais la nature qu'on aime... est comme la femme qu'on aime... on l'aime toute partout, mais il est des beautés en elle qu'on caresse davantage, et Rousseau a dans la nature de ces places qu'il a préférées, et qui lui ont fait oublier souvent qu'il y en avait d'autres qui pouvaient autant l'enivrer... Ce paysagiste, dont il serait aisé de suivre l'Odyssée par ses toiles; ce paysagiste qui peignit la Normandie, l'Auvergne, une échancrure des Alpes, le Jura surtout,— esclavage des impressions premières (il y avait passé son enfance)! et enfin les marécages de la Vendée; ce peintre du Nord et de l'Ouest n'a jamais, que je sache, abordé la terrible lumière du Midi. Il s'est cantonné dans quelques zones, et comme toutes les natures profondes et fécondes, qui trouveraient l'Infini sur une motte de terre, cela lui a suffi. Il a eu l'amour à la même place, l'amour qui ne se rassasie jamais des mêmes beautés, et pour lui cela a été particulièrement l'amour des landes et des bois. Les landes, qui ne sont monotones que pour les yeux qui ne savent pas les voir ! et les bois, qu'il a détaillés comme ils ne le furent jamais par personne. Cet amour des bois est devenu même si grand chez Rousseau, qu'il eût peut-être fini par ne plus peindre que des bois, s'il avait vécu davantage, et qu'il était allé vivre avec les arbres, sur les bords de la forêt de Fontainebleau... Depuis les Druides, on n'avait jamais vu fanatisme plus grand des forêts. Théodore Rousseau est le Druide de la peinture. Non seulement les arbres en masse, mais les arbres pris

individuellement, sont la passion de Rousseau, et il en a tiré des beautés et des effets incomparables : tantôt, fouillis inextricables, si énergiquement entrelacés qu'on dirait des torsions de serpents gigantesques ; tantôt, troncs détachés sur des masses de verdure et d'un diamètre colossal, aux rugosités et aux rides profondes ; tantôt, sveltes, espacés, traversés de lumières, clairières où dansent les lueurs d'un soleil qu'on sent derrière le feuillage à l'invisible horizon, et au fond desquelles, comme dans ce Bocage qu'il a peint, il jette parfois une mare verte ou un lac noirâtre.

Quant à moi, tout en rendant justice aux perfections étonnantes de ce majestueux peintre des forêts, c'est encore le peintre des landes que, dans Théodore Rousseau, je préfère. Il me paraît, sur ce terrain-là, sans rival. Il trouve Ruysdaël sur certains autres : ici, personne. Et quelle variété infinie ! Il y a telle toile, parmi cette collection de landes qu'il a peintes ou dessinées, qui représente, par exemple, un terrain chétif, à peine mouvementé, mais revêtu d'un tapis de bruyères roses, où le jour s'éteint dans la réverbération d'un ciel orangé et noir. C'est divin de mélancolie ! Et on ne sait lequel a vaincu l'autre, dans cette petite et sublime toile, de l'idéal ou de la réalité.

## V

L'Idéal! Qu'était-ce, en effet, pour Rousseau, sinon la réalité élevée à son plus haut degré de puissance. L'Idéal était pour lui dans les choses, comme la pulpe de l'amande est dans le noyau. Toute sa vie, cet idéal, qui n'était pas un rêve pour la tête carrée de Rousseau, ce génie positif et doctoral, fut la réalité à appréhender énergiquement et à étreindre. Toute sa vie... que dis-je? il y aurait laissé sa vie ! Une fois, il a passé trois hivers consécutifs, affreux et meurtriers, dans une hutte qu'il s'était fait construire au Col de la Faucille, dans les Alpes, pour peindre un simple point de vue. Voilà comme ce rêveur, ennemi du vague, entendait l'idéal et s'exposait à mourir pour lui! C'est cette volonté terrible, c'est cet arrachement de la difficulté par l'opiniâtreté enflammée d'un génie fanatique du beau pittoresque, c'est cet *affamement d'un amour de la nature qui ne se rassasie jamais*, qui fera, dans l'histoire de la peinture, à Théodore Rousseau une place à part parmi tous les peintres les plus acharnés à leur art. On a dit de lui (Théophile Silvestre) qu'il était un moine de la peinture, chantant les psaumes à son chevalet. Eh bien, ce n'est pas assez dire ! Tout moine n'est pas saint, et Rousseau est le Saint

même de la peinture et le plus étonnant des Saints ! — un Stylite sur sa colonne (sa colonne était son art), qui, pendant cinquante-quatre années, n'en est jamais, une seule minute, descendu... La vie intellectuelle, la vie morale, la vie sentimentale, la vie sensible, toutes les vies dans la vie, pour Théodore Rousseau, c'était son art. C'était ses passions, son courage, ses vertus, sa foi, et aussi son désespoir ; mais un désespoir qui ne se couchait pas, comme un lion fatigué, aux pieds de l'impossible, mais qui travaillait incessamment avec cette pensée : « Peut-être qu'il n'existe pas !... » Ainsi travailla-t-il jusqu'à sa dernière heure, comme Newton, qui pensait toujours à son problème. Né avec la force d'un taureau, il devint la Vestale de l'Art, qui entretint le feu sacré et lui donna l'intensité de la foudre ! La Peinture, cette vierge, fut plus forte que le Minotaure.

## VI

Il portait tout cela sur son front, du reste, ou plutôt dans son être tout entier, comme ces organisations de grand homme qui sont toutes coulées d'un seul jet ! Quand je le rencontrai chez Théophile Silvestre, il me frappa justement tout d'abord par la force de sa physionomie. On voyait, au premier regard,

qu'une volonté à tout rompre s'agitait et se débattait dans cet homme, au front ample, à l'œil suraigu, et dans lequel la paralysie, qui allait venir, commençait de mettre déjà son effrayante acuité! Rousseau parlait difficilement, mais quand, en parlant de son art, la seule chose qui l'intéressât, il s'animait, voilà que tout à coup il nettoyait sa voix, son expression et sa pensée! Je le regardais, fumant sa pipe, la tordant de la main et des lèvres comme s'il eût voulu aspirer tout l'univers par son tuyau, et à force de la tordre et de l'aspirer, il faisait comme elle, — il s'allumait... Locomotive d'un charbon dur à prendre, mais qui finissait — et ce n'était jamais bien long — par cracher sa vapeur et son feu, et était lancée, et ne se fatiguait pas plus qu'une locomotive! Ce spectacle avait sa beauté. L'homme volontaire apparaissait, — le terrible volontaire, ce genre d'homme aujourd'hui si rare! car la volonté, par ce lâche temps, est encore plus rare que le génie. A ce moment-là, précisément, il se rétractait, sensitive violente, le volontaire! contre quelque chose de plus fort que le Génie et la Volonté, — la bêtise et la méconnaissance des hommes. Mis à la porte de tous les Salons depuis des années, ayant vu ce chef-d'œuvre de sa glorieuse maturité (*l'Allée des châtaigniers en Bretagne*) repoussé par les Brid'oison qui ne poussent pas qu'au Théâtre-Français, et qu'il vendit à Khalil-Bey, Rousseau avait déjà le germe de la maladie qui l'a tué. Cette maladie a eu bien de la peine avec cet homme, robuste comme ses arbres bien-aimés,

et qui a opposé, comme à tout, sa volonté au mal des organes. C'est quand il a senti que le peintre n'était plus, qu'il a cessé de vouloir. Sa noble et toute-puissante main était paralysée... Et c'est ainsi qu'il a fini par crouler, ce chêne, ne nous laissant pour consolation de sa perte que les autres chênes qu'il a peints!

# J.-F. MILLET[1]

## I

Des fragments de ce livre sur Millet ont été publiés, il y a quelque temps, dans le *Constitutionnel*. L'auteur, M. Alexandre Piedagnel, un esprit sensible et poétique, qui a vécu dans l'intimité du grand paysagiste normand, a voulu dire son petit mot dans cette gloire et mettre une fleur de souvenir sur la tombe d'un homme qu'on n'oubliera plus. Ce n'est guères qu'une violette, mais elle est fraîche et elle a le parfum sincère. Elle vivra là sa vie de violette, les derniers moments d'une fleur séparée de sa tige, et ce sera tout. Mais M. Piedagnel, qui est modeste, n'a point de prétentions hautaines. Il sait tout aussi bien

1. Souvenirs de Barbizon, par M. Alexandre Piedagnel.

que moi qu'il faut une *grâce d'état* pour toucher à un peintre et le juger, en le pénétrant. M. Piedagnel n'est qu'un poète, de nuance très douce, qui a connu et aimé un peintre d'un très grand talent et qui se le rappelle avec un regret très touchant. Assurément, on voudrait autre chose que cette idylle au pastel sur la personne, la famille et la *maison dans les bois* d'un artiste qui sut être un homme simple, et quelque chose, dans sa vie privée, comme un patriarche. Être un patriarche, c'est là une rareté et une originalité dans ce pays de petits crevés, et qui, lui-même, crève! A défaut du peintre et de ses procédés d'art, dans le détail desquels l'auteur n'entre point, c'est l'homme, du moins, c'est l'homme qu'on désirerait voir davantage. On le voudrait plus serré, plus étreint, mieux embrassé, plus montré à ceux qui exigent que, dans l'intérêt du talent, il fasse unité avec la vie et que le moral double l'intellect. Or, ce fut cela, chez François Millet. Mais les poètes sont comme les jeunes filles, qui ne peuvent donner que ce qu'elles ont. Un jour, Millet, qui, lui, pouvait donner un monde, ou du moins une de ces portions du monde qui sont des paysages, donna, en se jouant, à M. Piedagnel tout simplement une paire de sabots, dessinés avec sa vigueur habituelle. M. Piedagnel les lui a rendus. Il a mis ces sabots à la tête de son livre. On dirait qu'il a déposé dedans sa fleur de souvenir, comme si cette espèce d'urne devait la sauvegarder et qu'elle y dût mourir moins vite!

Eh bien! moi aussi, j'ai connu Millet, quelques jours, — un éclair d'instant, — mais cet éclair, qu'on me permette de fixer ici ce qu'il m'a fait voir. Je ne suis pas non plus un peintre, ni même un critique de peinture, un homme du métier ou hors du métier, un technicien qui sait ou croit savoir le secret difficile d'un art difficile. Je ne le regrette pas. A quoi bon? L'autre jour, un homme bien compétent, à ce qu'il semble, M. Fromentin, nous donnait, de cette plume qui se croise avec son pinceau, une étude sur les vieux maîtres de Hollande (*les Maîtres d'autrefois*), dans laquelle il a cherché à nous expliquer le *faire* de ces magiciens incompréhensiblement tout-puissants, et il n'a dit que des choses vagues, de cette plume colorée, exercée, experte, qui voulait pourtant être très précise. Il a décomposé des palettes, il m'a appris que Rubens mettait du jaune d'ocre sous ses rouges; mais quoi de plus?... C'est qu'en art comme en religion, il y a des mystères impénétrables aux artistes les plus aigus comme aux théologiens les plus subtils, et c'est même là ce qui fait la *divinité* du génie!... Pour moi, ce que je sais seulement d'une science certaine, c'est que l'homme, quand il est très fort en une chose, — et l'homme n'est jamais fort que dans une chose, — ne se dédouble pas; que le talent et l'âme d'un artiste doivent se tenir comme la chair et la peau; que des deux routes qui bifurquent la vie, il y en a une d'interdite aux Hercules, ou plutôt qu'ils se l'interdisent... Hercule, le symbolique, n'en prit qu'une, et il n'hésita pas!... Les

loups, malgré sa force, dévorèrent le Crotoniate ; mais Hercule monta de son bûcher à l'Olympe... Or, les loups du Crotoniate, nous les connaissons ; ce sont les passions qui nous mangent le cœur et le temps ; ce sont les terribles choses diverses qui nous arrachent à l'idée fixe de notre art. François Millet ne bougea pas du sien. Aussi fut-il grand comme Théodore Rousseau, son ami, qui n'en bougea pas non plus, et dont j'ai parlé ailleurs, quand il mourut, avec un accent que j'aurais voulu faire aussi profond que ces deux hommes. Rousseau et Millet ! génies jumeaux de la peinture, quoiqu'ils ne soient pas sortis du ventre de la même mère, et que j'appellerais les Castor et Pollux du paysage, si toute cette vieille mythologie ne tombait pas en loques dans le *temple* du lieu commun !

## II

Ils sont différents et ils se ressemblent, dans leur vie comme dans leurs œuvres ; mais telle est la force, telle est la richesse de la personnalité dans les hommes de génie, qu'avec ces ressemblances, ces airs de famille dans la physionomie, ils ne perdent rien cependant de leur originalité. Les sots et les êtres vulgaires se ressemblent

et ne diffèrent pas. C'est *une* espèce, et même des *espèces*. Ce sont les moutons de Panurge. Qui en a entendu bêler un seul, les a tous entendus. Mais les hommes de génie ou de grand talent, se ressemblent et diffèrent. Rousseau et Millet sont de même race d'artiste, de même concentration dans leur art, — un art circonscrit, — dans le grand art de la peinture. Comme on dit, ils font *du paysage;* mais, avec leurs paysages, ils égalent tous les genres de peinture. L'un et l'autre ne sont que des paysagistes, mais, pour eux, le paysage, c'est *leur* idéal et c'est *leur* vie! Ils se soucient bien d'autre chose! Ils se soucient bien de tous les trains que fait le monde de leur temps! Ils ne vivent que dans la nature qu'ils veulent peindre. Ce sont des solitaires, des trappistes, des enterrés dans leur art, pour sortir de cette tombe féconde, immortels! Mais, il ne faut pas s'y tromper, ce ne sont pas les mêmes solitaires. De tempérament et de caractère, tous les deux sont des primitifs; de culture et d'art, des acharnés et des raffinés dans leur acharnement; mais là finit la ressemblance, et la différence va commencer... Ainsi, tout est absolu dans Rousseau, l'art et la nature. L'art est absolu dans Millet, mais la nature ne l'est pas. Je l'ai dit de Rousseau, quand j'ai parlé de lui : c'est un panthéiste absolu, qui absorbait l'homme dans ses paysages, comme l'Océan absorbe un homme qui tombe à la mer. Il ne l'y mettait qu'imperceptible, quand il l'y mettait, forme vague, point noir dans l'étendue. Millet n'a point ce panthéisme impérieux, incompatible,

indifférent à tout, et cruel comme l'azur d'un ciel toujours bleu. Il n'adore pas la grande nature aux dépens de la nature humaine. Millet met l'homme dans ses paysages, et souvent sur le premier plan. Il augmente par l'homme la sensibilité du paysage. Dans ses tableaux, on peut aller de l'homme à l'horizon et revenir de l'horizon à l'homme, et le paysage et l'homme en sont d'une beauté plus poignante ; car si Rousseau fait superbe, il fait toujours poignant, Millet ! Il n'a pas l'implacabilité de Rousseau, qui ne voit que la grande nature muette. Lui, Millet, il a des entrailles. Rousseau n'en a point. Je l'ai appelé un druide ; c'est un druide qui n'a de cœur que pour ses chênes. Millet en a pour l'homme, ses fatigues, sa résignation, sa misère, et il fait de tout cela une chose grandiose et touchante, qui rappelle quelquefois la Bible par le vaste de l'impression et la profonde simplicité. Millet aimait la Bible et il s'en nourrissait. Sérieux, contemplatif, Normand, et par là à demi-Anglais, il lisait la Bible comme un millénaire du temps de Cromwell. Elle était son livre favori avec Homère, — dit son biographe, M. Piedagnel, — mais je crois qu'elle lui passait plus près du cœur et de l'esprit qu'Homère, à cet homme d'âme naturellement religieuse et de mœurs patriarcales, qui a vécu toute sa vie au centre d'une famille étroitement groupée autour de lui, et qui, par le nombre, ressemblait presque à une tribu... Si on l'étudie avec attention, les deux sources de son inspiration étaient son pays et la Bible. Il est biblique et autochtone. Paysan d'ancienne

et forte race, chez qui la santé du talent prouve la pureté de l'origine, il était né à Gréville, non loin de Cherbourg, sur la côte, en face de la mer, dans cette presqu'île du Cotentin, la plus pittoresque partie de cette magnifique Normandie, qui a le privilège d'offrir au regard dans sa vaste ceinture la plus étonnante variété de paysages. Né là où il aurait pu très bien rester, comme Burns dans son Ecosse, et où il n'aurait pas été moins grand et peut-être l'aurait-il été davantage, car les hommes à aptitudes supérieures se font seuls, il céda au torrent du siècle qui entraîne tout vers Paris. Il y vint, mais il n'y perdit pas son originalité au frottement des ateliers et des écoles. Il y avait emporté son pays, non pas à la semelle de ses souliers, ainsi que le disait Danton, tout à la fois grossier et sublime, mais dans sa tête, où il le revoyait pour le jeter en détail dans la plupart de ses tableaux. Le plus souvent, même quand il sort de son pays dans ses œuvres, quand il nous peint, par exemple, un paysage des Vosges ou de l'Auvergne, il choisit celui-là qui a le plus d'analogie avec la terre et la nature normande, — qui en est une *remembrance* encore. — Si Normand, qu'où il transporte sa palette et soit qu'il nous peigne un rivage, un pâturage, une lande, un plant de pommiers ou un horizon au soir ou par la pluie, ou un champ labouré, on sent le Normand et l'homme des impressions premières indestructibles, toujours présentes, et à travers lesquelles son génie de peintre a vu tout!

Le Normand, c'est-à-dire un robuste, car c'est la gloire de la Normandie de produire des robustes dans tous les genres, depuis Corneille jusqu'à Poussin, depuis Poussin jusqu'à Millet. Certes, il y a de grandes distances et de grands contrastes entre François Millet et Nicolas Poussin. L'idéal du Poussin est classique, savant, archaïque; l'homme est devenu Romain en vivant à Rome, cette surnaturelle Rome qui fait oublier la patrie et qui pourrait la remplacer. Poussin a vu la nature à travers des colonnades antiques, des portiques à demi-brisés, dans une atmosphère d'une transparence et d'une sérénité infinies. Sa manière est majestueuse et calme. On l'a appelé le *Philosophe de la peinture*, et philosophe dit toujours un peu païen. Mais changé, non pas *en nourrice*, mais en École, il a gardé la robustesse de sa race, et Millet le fruste, le rustique, le Cotentinais Millet, l'a aussi et autant que Poussin. L'idéal de Millet n'est ni classique, ni savant, mais il voit la nature à pleine vue, et la nature de son pays, qu'il n'a point échangée contre une autre classiquement plus belle, quoique, certainement, elle ne le soit pas, et il ne l'a pas encadrée dans les nobles ruines d'un monde poétique disparu. Plus abrupt, plus naïf, plus ignorant, il l'a prise à ses pieds, dans sa réalité expressive et *paysannesque*, et il l'a peinte avec une énergie qui va aussi avant que l'énergie du Poussin va haut, et sa réflexion, qui est aussi profonde que celle de Poussin-le-pensif, ne diminue pas son intensité. Seulement, Poussin, avec sa tête carrée de Normand, est devenu

quelque chose comme le docteur en Sorbonne de la peinture, et Millet, avec la même carrure, est resté le paysan de son pays!

## III

Et voilà pourquoi il est si puissant sur moi, ce Millet! Je le reconnais pour un de mes compatriotes, comme un communiant à la même nature, aux mêmes souvenirs et aux mêmes impressions que moi! Je le reconnais pour Normand, du faîte à la base, au moindre trait de son pinceau ou de son crayon, à la moindre esquisse, même aux sabots qu'il a donnés à M. Piedagnel et dont cet écrivain a fait la première vignette de son livre. Ce sont bien là des sabots normands, sans *plette*, comme on dit en patois cotentinais, et sans bride ; les plus humbles des sabots normands... Comme tous les talents qui exhalent une forte saveur de terroir, Millet sera la passion de ceux pour qui cette saveur est délicieuse et enivrante. J'ai cité Burns plus haut : Millet sera aimé des Normands comme Burns des Ecossais. Il exprime, en effet, la poésie de son pays en ses peintures, comme Burns, la poésie du sien dans ses vers! Mais dans son art, et de naturel, Millet est bien au-dessus de Burns. Le poète écossais n'est qu'un coq de bruyère qui chante ; c'est un joyeux garçon (*good fellow*)

plein de rondeur, d'accent, de gaieté coupée de mélancolie ; tandis que Millet est élevé et grave. Il a la profondeur et la réflexion inconnues à ce spontané de Burns. Il a cultivé son art, comme Burns, le jaugeur et l'amoureux des meunières, n'a jamais eu le temps de cultiver le sien. Il a été peintre à tous les moments de sa vie. Burns n'a été poète que par places et par quarts d'heure... Et quoique Millet soit resté indéfectiblement dans ses peintures le Normand d'origine et l'homme des impressions premières, et que, pour tout ce qui est Normand, ce soit là son charme suprême, il n'en a pas moins peint le paysan de tous les pays, le paysan pur sang, l'homme de la terre, quelle que soit la terre qu'il entr'ouvre, la créature déchue dont parle la Bible, condamnée à manger son pain éternellement à la sueur de son front... Et il l'a compris et exprimé avec une réalité incomparable.

Rappelez-vous ses *Glaneuses*, sa *Prière du soir*, et surtout sa *Tondeuse de moutons*, belle de sa vigueur corporelle, figure biblique de simplicité, quelque chose comme une *pastoure* des premiers âges du monde. Le mérite de Millet, c'est qu'il fait sortir de la réalité, l'idéal. Il ne le superpose pas à la réalité. C'est la réalité, intensément rendue, qui l'engendre. Ses paysans ne sont pas uniquement que des corps primitivement forts et beaux, déformés par le travail incessant et l'indigence, dans l'accoutrement pittoresque de leurs pauvres habits ; ils sont des âmes qui rêvent (*le Berger à la limousine*), ou qui ont souffert, se résignent et prient (*l'Angelus ou la*

*Prière du soir*), et qui pour cela n'en sont pas moins des paysans. Millet est un peintre profondément spiritualiste, à une époque qui ne l'est plus ou qui ne l'est que mièvrement ou sentimentalement, quand elle l'est. Comparez-le aux peintres qui ne le sont pas! Comparez ses *Glaneuses*, par exemple (je ne parle pas des détails et de l'effet général du tableau, de ce soleil qui tombe sur ces torses courbés et de cette réverbération d'or d'un champ de blé coupé sur ces visages brûlants et brûlés ; je ne parle pas de l'ardente fermentation de cette magnifique composition)! comparez ses *Glaneuses* seulement, comme types, aux *Casseurs de pierre* de Courbet, et vous aurez la différence de la réalité au réalisme, — cette lamentable confusion introduite dans tant d'esprits! Rien de moins semblable, en effet, que le réalisme et la réalité. Le réalisme est la réalité matérielle dans tout ce qu'elle a de brusque et de grossier, mais la réalité humaine doit être spirituelle pour être complète... et elle l'est chez Millet, qui met de la pensée et de la volonté sur les fronts hâlés de ses paysans, qui ne sont jamais les brutes de Courbet. Ils sont des créatures humaines, ayant leur beauté spéciale, leur poésie et leur idéalité! Dans la *Prière du soir*, où l'homme et la femme, lassés d'avoir labouré tout le jour, disent avec une foi de charbonnier leur *Angelus* au jour qui meurt, le biblique Millet va jusqu'à la tristesse chrétienne...

## IV

Arrêtons-nous à ces seuls mots sur cet immense paysagiste. Je n'écris pas aujourd'hui un article de Salon. Je n'aborde que le catalogue, qu'on trouve dans M. Piedagnel, des tableaux de cet artiste, qui a travaillé toute sa vie à nous donner des chefs-d'œuvre sans que le monde les vît, sinon pour les nier et les insulter; car on a osé appeler ce noble peintre un réaliste, la pire injure qu'on pût lui infliger! De tous les paysagistes, il est peut-être celui qui fait rêver le plus l'imagination de qui le contemple. Personne mieux que Millet n'a exprimé l'infini de la nature et la mélancolie de l'homme quand on le jette dans cet infini, sentiment inconnu aux brutalistes de ce temps! Je me souviens, en ce moment, d'une de ses toiles, où des pêcheurs partent pour la pêche dans une petite barque profonde et sans voile. La mer, du bleu foncé qu'elle a quand le soleil est couché, déferle jusqu'au cadre du tableau, pour supprimer tous les autres tons et ne laisser que le bleu de la mer, joignant dans la perspective le bleu du ciel. Bleu sur bleu! Pas un accident à l'horizon, pas une écume. Le tableau, une houle, très grosse, un gonflement qui remplit tout... Ils sont là un groupe de dos, tournés au spectateur dans

cette barque, — des dos expressifs comme des visages, — inclinés vers le fond de la barque où ils cherchent probablement leurs filets, — et tout cela monte, barque frêle et créatures humaines, sur ce bleu sombre et menaçant où ils vont disparaître (peut-être pour toujours), comme ce bleu terrible va lui-même disparaître dans le bleu plus noir de la nuit qui s'approche... Ce n'est rien, et c'est tout!... Cela vous saisit de la plus mystérieuse tristesse. Ainsi fait Millet, — et lord Byron et Lamartine, ces poètes de la mer, n'ont jamais fait plus grand! Hélas! Millet fut moins heureux que ces deux génies, qui furent exceptionnellement et tout de suite heureux, pour que les hommes, probablement, ne perdissent pas courage et n'en vinssent, voyant ce qu'il rapporte ordinairement, à se dégoûter du génie!

Millet aurait pu se dégoûter du sien. Comme Delacroix, refusé à dix-huit expositions, comme Théodore Rousseau, comme tous les grands talents qui doivent vivre, il n'eut point la vogue, réservée aux bélîtres; et longtemps il put désespérer de sa gloire. En souffrit-il comme Rousseau, que l'injustice crispait, que la conscience de son talent méconnu agitait comme une Furie, et qui vécut d'une vie convulsive entre les efforts qu'il faisait, ce Possédé de la nature, pour la peindre comme il la voyait, et les indignations que lui causaient les aveuglements et les préférences de ses contemporains? Mais si Millet en souffrit, qui le sut?... Cet homme, fort d'âme comme de corps, garda toujours le calme auguste de la sécurité.

Dans les cinq dernières années de sa vie, il put apercevoir à l'horizon l'aurore du succès, attendu si longtemps; mais on voit Chanaan, lorsqu'on est un peu Moïse, et l'on n'y entre pas! Quand son art n'eut plus rien à apprendre à Millet, quand il ne pouvait lui donner ni une notion, ni une sensation de plus, il mourut. Il avait vécu soixante ans au travail, dans sa solitude de Barbizon, ou en Normandie, au milieu des paysans, ses modèles. Pauvre, mais serein comme un Olympien, ce Bas-Normand, entouré ainsi que Jacob de ses douze enfants, et ce patriarche sans troupeau, trouvait encore le moyen de donner à ses amis l'hospitalité comme un roi!

C'est assurément là une figure de la plus haute moralité dans l'art. J'ai tenu à la faire saillir. L'homme ici vaut presque l'artiste. Son génie n'eut rien à faire pardonner à son caractère. Son portrait *physique* de l'édition de M. Alex. Piedagnel est très ressemblant. Front carré (le front du bon sens normand), cheveux drus, rejetés en arrière, barbe frisée, tête d'Hercule doux, mais d'un Hercule qui pense. L'œil est pénétrant comme il doit l'être, dans ce Zingari de la peinture, qui voyait l'idéal à travers la réalité... Chose étrange, dans ce calme! il a la narine passionnée d'Alfred de Musset, le naseau de l'étalon sauvage; mais cette narine n'a jamais respiré les mêmes choses que l'auteur de *Rolla*. Millet fut le cœur le plus pur. Ceux qui ont le cœur pur verront Dieu. Qu'il le voie donc, François Millet, pendant que, nous, nous voyons sa gloire, qui commence et qui durera plus que nous!

# GAVARNI[1]

## I

Le livre publié par M. Edmond de Goncourt, est signé de ce double nom fraternel dont la mort a arraché la moitié. Détail touchant, qui fait ouvrir le livre avec un intérêt triste et même curieux... On se demande, en l'ouvrant, ce qui va rester dans le talent du survivant des deux frères, et on espère saisir le mot de cette collaboration mystérieuse dont le joint échappait, et de cette transfusion de deux esprits l'un dans l'autre, que la Critique constatait sans pouvoir l'expliquer. Seulement, le livre que voici ne lui dira pas encore aujourd'hui le mot qu'elle cherche. Il aura probablement été écrit avant la mort du de Goncourt que la Littérature a perdu. Toujours est-il qu'il est impossible de reconnaître dans le style et la manière de ce volume un changement ou une dimi-

1. Gavarni, l'homme et l'œuvre, par MM. Edmond et Jules de Goncourt.

nution d'aucune sorte. C'est toujours le même éclat, la même abondance, — je dirai plus, la même surcharge de détails, la même langue foisonnante et feuillue que dans les autres livres de MM. de Goncourt; mais le parti pris, contre lequel je me suis révolté autrefois, y domine bien moins : amélioration que le temps, la réflexion, une plus forte possession de soi ont pu amener également pour les deux frères. Je trouve ici, en effet, dans cette biographie, quelque chose de net, de précis, d'arrêté et même de simple, que je regarde comme un progrès inespéré dans la manière de MM. de Goncourt. Leur expression se contient davantage et n'en brille que mieux. Leur rayon— car il y a du rayon dans tout ce qu'écrivent MM. de Goncourt — ne se disperse plus et pénètre davantage dans *l'œil de l'âme*, comme dit Shakespeare, et c'est avec ce rayon-là qu'ils attachent dans notre pensée un Gavarni qui n'en sortira plus.

Ils étaient placés mieux que personne pour écrire cette biographie. Ils avaient connu, pratiqué, aimé Gavarni, et il faut tout cela pour écrire une biographie. Ils l'avaient connu à l'époque où il s'avançait vers l'extrémité de sa vie et l'oubli momentané des hommes, qui déjà sont revenus à lui, et où son génie redoublait de misanthropie et de stridente cruauté; car c'était — ne vous abusez pas!—un génie misanthropique que Gavarni, et l'un des plus cruels qui aient peut-être jamais existé. Misanthrope, *regardeur* amer de la vie, il l'était dès sa jeunesse, même dans toutes les ivresses de l'âge, du

talent, de la gloire naissante, cette aurore qui rose tout ; comme plus tard, après les expériences, les lassitudes de l'observation, l'*usé* terrible de la vie qui noircit tout ce qui fut rose, il en fut le *jugeur* féroce. Pour qui se connaît à la substance intellectuelle des hommes, il est facile de voir que c'est bien le même qui a pensé les *Fourberies de femmes* (ces Scapines !) et les *Propos de Thomas Vireloque*. Ce sont les mêmes idées qui s'agitent là-dedans; mais, comme diraient les peintres, *poussées*, dans Vireloque, *au noir* le plus profond et le plus désespéré. Ni la *forme* de Gavarni,— cette forme élégante, svelte, désinvolte, qu'il n'avait pas que dans le coup de crayon, mais qu'il avait aussi dans sa personne, — ni cette élégance qui va d'Alcibiade à Pradier, n'empêchait le *fond* de Gavarni d'être misanthrope. Il était né désenchanté. Il avait le rire, mais ce n'était pas celui de la gaieté, que même il n'aimait pas : « Je n'aime pas le rire, — disait-il, — je n'aime que le sourire. » Il avait le rire, cependant, mais le rire « hystérique » dont parle Byron, quelque part, en ses *Mémoires*. Seulement, Byron, qui était poète, qui avait de l'idéal dans la tête, n'avait ce rire damné qu'à certaines heures, et Gavarni, qui n'était qu'un observateur, — qui *coupait* tout sur la réalité exacte, — l'avait toujours.

Quelle belle étude sur la misanthropie on pourrait donc faire, en étudiant celle de Gavarni ! MM. de Goncourt ne l'ont pas faite. Ils avaient autre chose à dire. Ils avaient à écrire la vie, ou plutôt les vies qui firent la vie

intégrale de Gavarni, lequel commença en grand artiste et finit... dirai-je en grand savant?... Ils n'osent pas le dire, eux ! Personnalité très complexe, ils l'ont suivie et bien montrée, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Ayant vécu eux-mêmes dans un milieu d'art, artistes d'inspiration, de goût, d'étude et peut-être de main, ils ont donné avec une propriété d'expression presque technique les procédés de l'art très subtil de Gavarni, et ils en ont raconté magnifiquement, dans un style presque plastique, les résultats, en rendant compte de ses dessins avec une langue qui éclate de vie. Mais ils n'ont pas assez pesé, selon moi, sur la nature même de Gavarni, cette nature toujours la même — quand un homme est réellement *une nature* — sous toutes les diversités et les arabesques du talent, et qui, dans Gavarni, malgré le *gant jaune*, le signe du dandy en son temps et qu'il avait arboré, malgré le débardeur de bal masqué, malgré tout ce qui le *masque en gai* aux yeux superficiels et souvent même aux siens, constitue le misanthrope le plus cambré (et *cambré* va bien à Gavarni) de tous les misanthropes connus, dans l'histoire de la misanthropie.

## II

En effet, il l'est sans colère, preuve de profondeur ! Le grand Hogarth, qui était aussi un misanthrope, l'était,

lui, — et ses œuvres en font foi, — avec une violence et une brutalité tout anglaises. Ce grand peintre du pays du gin, des viandes saignantes et des boxeurs, dont les coups de pinceau sont des coups de poing redoublés et qui semble boxer ses personnages, tant il les pousse vigoureusement sur la toile, avec la fureur d'un moraliste qui veut nous faire haïr les vices qu'il exprime, n'a certainement pas, en âpreté et en amertume, la moitié de la misanthropie de cet élégant Gavarni, qui a fini par se retourner contre toutes les élégances de la vie, et qui les a mises en loques sur les corps charmants qu'il avait adorés et qu'il a mis plus en loques qu'elles ! (Voir toute la série des *Vieilles Lorettes* et des *Vieux Beaux*.) On a dit avec raison que la gloire de Gavarni était d'être moderne et de bien exprimer la vie moderne ; et sa misanthropie n'est si profonde que parce qu'elle est moderne. Historiquement, rien ne lui ressemble. Elle n'est pas la misanthropie bourrue et comique d'Alceste, cet honnête amoureux d'une humanité déshonnête qui le trompe comme sa maîtresse, qu'il voudrait sans défaut comme sa maîtresse, et qui les a tous comme sa maîtresse ! Elle n'est pas davantage celle de Rousseau, l'orgueilleux, l'envieux et le morbide Rousseau ; ni celle de Chamfort, le bâtard Chamfort, qui souffrait de sa bâtardise jusque dans les bras de ces duchesses, qu'il méprisait pour leur peine de déroger en se donnant à lui. Toutes ces misanthropies sont des ressentiments d'homme à homme, ou de révolte contre les

choses sociales ; mais la misanthropie moderne va plus avant que cela. Elle plonge jusqu'à la nature humaine. Aussi est-ce contre la nature humaine que Gavarni est misanthrope. Il l'est comme l'était Pascal ; mais avec une différence qui le rend bien plus misanthrope que Pascal, ce loup-cervier du jansénisme. Pascal haïssait et méprisait la nature humaine parce qu'elle était en chute, — parce qu'elle s'était volontairement souillée dans son premier péché d'origine, tandis que Gavarni, qui est athée, qui n'a rien à reprocher à la nature humaine et pour qui tout est mécanique et chimie, est gratuitement misanthrope. Il l'est parce qu'il l'est !

Et cette misanthropie de fin fond et d'essence put se redoubler, s'ulcérer, s'envenimer en lui, arriver aux shakespeariennes légendes de Vireloque, au terrible mot de la *lorette vieillie* : dont le malheur suprême est « de n'avoir pas de tabac pour son pauvre nez » ; mais il l'eut dès le début, dès ses *Carnavals* et ses *Débardeurs*. Elle commença de s'y montrer comme une griffe de tigre entortillée dans du satin ou du velours, et qui le crève ; mais plus il alla, plus cette griffe agrandit la déchirure et passa à travers le trou. Il l'eut dans son œuvre, parce qu'il l'avait dans sa pensée et dans sa vie. Chose bien rare, même chez les misanthropes, il fut misanthrope jusque dans l'amour. Il aima... aima-t-il ? C'est une question, pour lui, à laquelle il ne répond guères. Mais il n'eut jamais confiance ni en son sentiment à *elle*, ni dans son sentiment à *lui*. Avec la femme qu'il a le plus aimée,

c'est-à-dire durant cinq ou six palpitations, qu'il faisait cesser — cet observateur ! — en les regardant, il devenait tout-à-coup misogyne, ce qui est la manière d'être misanthrope avec les femmes. C'est lui qui a écrit, au milieu de bien d'autres phrases railleuses et insultantes, celle-ci, qui n'est pas une légende de dessin, qui est sérieuse, qui est un jugement : « Voyez comme elles sont faites ! Pas de pensée, le crâne étroit ! — mais le sein sur le cœur et toute cette chair sur les sens. On voit que cet être est arrangé pour être pris avec les mains. Elle ne pense pas ; elle rêve. Elle ne parle pas ; elle chante... » Certes, l'homme du *contact des deux épidermes* n'a jamais défini la femme avec une cruauté plus froide ; car il y a une cruauté qui ne fait saigner les autres que parce qu'elle saigne, mais cette cruauté ensanglantée et brûlante, Gavarni ne la connaît pas.

Et tant mieux, du reste ! car ce genre de misanthropie naturelle, absolue et désintéressée, lui a fait son talent et l'a individualisé avec une force que n'eut jamais aucun des misanthropes relatifs de ce monde, qui rendaient le *coup* parce qu'ils avaient été frappés par quelqu'un ou par quelque chose. Je ne crains pas de le dire : Molière lui-même, qui déshonorait par le comique les sentiments dont il avait le cœur déchiré, aurait eu peur du comique effroyable que rencontre à chaque bout de champ Gavarni. Lui, Molière, l'homme aux yeux profonds qui allaient si avant dans la réalité, n'aurait jamais descendu son beau regard pensif jusqu'aux réalités que Gavarni a

secouées avec la rage glacée de son ironie. L'ironie même de Voltaire, que la bonne Mme de Staël trouvait infernale, est dépassée. Que devient le Pangloss de *Candide* à côté de Thomas Vireloque?... Il se ratatine. Vireloque, ce grand bonhomme gouailleur et sinistre, qui est, disent MM. de Goncourt, « comme le Juif errant du Doute (il fallait dire de l'athéisme, Messieurs !) et de la Désolation moderne, promenant sur le monde le sarcasme final, — le sarcasme universel et suprême ; » ce mendiant inouï, après tant de mendiants dans l'Art et dans la Littérature, d'un pittoresque à renverser Callot, cet inventeur des mendiants qui ont encore la noblesse et la grâce de la misère ; ce va-nu-pieds cynique et épique de la plus vieille des civilisations, est un type si grand, si gigantesquement hideux, que partout où son inventeur l'aurait mis, il n'aurait pas eu besoin de le grandir pour le faire au niveau de tout. Et de même qu'il le jette dans des paysages ensoleillés, insultant avec sa *blagueuse* philosophie au soleil, à la nature et à l'homme, il l'eût jeté également, s'il eût vécu alors, et avec la même philosophie, dans Paris livré aux *partageux* de la Commune. Il lui aurait fait chauffer ses grandes mains osseuses à leurs incendies. Ah! les communards de Paris, ils ont échappé aux coups de fouet de cette langue-là! Vireloque, c'est le vieux voyou. C'est le voyou qui fut jeune dans Hégésippe Moreau et dans Villon. Il s'est pourri, mais sa fange tient debout. Il est devenu vieux et philosophe à rendre des points à ce cynique *pour rire* de Dio-

gène, qui n'est qu'un cynique de théâtre classique en comparaison de celui-ci, qui rase tout, guillotine tout, comme Tarquin-le-Superbe, de sa baguette d'ivoire, avec son boueux bâton de mendiant! Qui ne se le rappelle, ce Thomas Vireloque, quand il parut?... Qui ne l'a patteficé dans sa mémoire, avec son morceau de nez écrasé, un regain! sa face ronde et plate comme une lune grimaçante, et sa gueule édentée, ce vomitoire toujours ouvert,par où jaillissent des mots qui flétrissent l'humanité, depuis le front jusqu'aux racines! Il ressemble à la Mort d'Holbein, à la Mort qui a changé de sexe, qui est un Monsieur, — qui ne danse plus son cancan macabre, mais qui parle, et danse le cancan des mâchoires avec des mots d'un sublime affreux!... Thomas Vireloque n'est plus une des mille créatures de Gavarni. C'est une création tout entière. A partir de cette concentration formidable, qui a résumé toute la misanthropie de Gavarni, éparpillée, mais visible dans toutes ses œuvres, « il ferma — disent spirituellement MM. de Goncourt — *la vie de garçon* de son talent, et passa penseur ». Ce n'est pas assez dire. On ne passe pas homme de génie! On l'est ou on ne l'est pas. Mais il se *démontra* homme de génie, ce jour-là!

## III

Il y en avait alors un autre en France. C'était Balzac, Balzac qui a du Gavarni comme Gavarni a du Balzac, et qui se sont rapprochés deux fois, je crois, pour travailler ensemble, mais sans un résultat digne d'eux. Les lions vont seuls. Le misanthrope et élégant Gavarni nous a laissé un portrait ravalant de Balzac, qui le heurtait probablement dans ses instincts de dandy; car Balzac, quand il ne mettait pas son magnifique habit vert, aux boutons d'or à la Mirabeau, larges comme des assiettes, avait toute la négligence du génie et il en riait : « J'ai la culotte de mes *Parents pauvres* », disait-il un jour. Il avait aussi, Balzac, qui sortait de Rabelais, l'immense appétit d'un rabelaisien. Tout cela devait blesser le *Gant jaune* dans Gavarni... A cela près, ils auraient dû s'entendre ; car si Balzac n'avait pas d'élégance dans le tous-les-jours de la vie, il en avait prodigieusement dans l'esprit, et le coup de crayon le plus enlevé, le plus osé et le plus charmant de Gavarni n'a pas plus de grâce, en certains moments, que sa plume. Est-ce que Rastignac, de Marsay, le grand Maxime de Trailles, ce lord Arsouille splendide de la *Comédie humaine*, et surtout la Palferine, Rusticoli de la Palferine, n'ont pas, même avec tout ce qui les fait des

créatures de Balzac, des tournures à la Gavarni?... Dans sa manière de juger la vie, Vautrain, qui a, lui, à son service tous les langages, depuis les plus élevés jusqu'aux plus bas, se raccorde par un coin facile à discerner à ce Vireloque, qui n'a qu'un langage, mais celui du plus puissant goujat qui ait jamais jaugé dans son argot tragique la création... Pour moi, les rapports de génie et d'observation sont évidents entre le dessinateur et l'homme littéraire, d'une fécondité presque égale, — les dix mille dessins de Gavarni balançant bien peut-être les vingt-deux volumes de Balzac. Quant à la différence entre eux, outre la masse cérébrale et le nombre des idées bien plus considérables en Balzac que dans Gavarni, elle est surtout dans la *bonne humeur* du génie de Balzac, ce rieur à ses idées, si opposée à la misanthropique observation de Gavarni. Balzac a l'optimisme de Shakespeare, par la très bonne raison qu'il en a l'impersonnalité. Gavarni a la personnalité de l'homme qu'il fut, qui se moquait amèrement de Dieu, de l'humanité, de lui-même et qui, pour être gai, se fait fou, prend un masque, chausse des bas rouges et le pantalon de velours noir du débardeur! La biographie de MM. de Goncourt vous dira quelle place le carnaval tient, non pas seulement dans le talent et les œuvres, mais dans la vie de Gavarni.

Je l'ai dit déjà, mais je crois devoir appuyer sur ce qui me semble donner de l'unité à ses œuvres et à son génie, c'était un esprit cruel, négatif, sec, comme l'élégance l'est souvent (pensez à Brummell, le roi des dandies!), dandy

lui-même comme on le fut après 1830, ne croyant ni à Dieu ni à la vertu, n'ayant et ne pouvant avoir, par conséquent, dans ses œuvres, rien qui répondît aux types purs, innocents, vertueux et touchants dont l'œuvre de Balzac fourmille. On les a accusés d'immoralité tous les deux. Balzac se justifia d'une façon fulgurante dans la préface générale de la *Comédie humaine*. En deux coups de truelle, il ferma la bouche aux imbéciles avec du ciment romain. Ils ne la rouvriront plus! Mais Gavarni pourrait, je crois, souffrir ce reproche d'immoralité, auquel il voulut répondre un certain jour par une lettre entortillée que, du reste, il ne fit pas partir. Ses dessins, en effet, qui ne sont peut-être pas immoraux par le choix des sujets, pourraient le devenir par la manière légère et moqueuse dont ils sont traités. La contemplation trop prolongée en serait dangereuse. L'inventeur de ces jolies perversités, si raillées qu'elles soient, est bien capable d'engendrer la légèreté et la moquerie dans les âmes, et de leur enlever ce sérieux qu'il faut que la vie garde pour qu'elle ait toute sa dignité.

Et comment même n'a-t-il pas versé de ce côté, Gavarni, l'ironie tigresque, qui a tant aimé à jouer avec les *panthères* des bals masqués de son temps, et qui a fini par les étrangler dans ses *Vieilles Lorettes* ? Comment cet audacieux, sans principes que ses sensations et ses sentiments, ne s'est-il pas entièrement dévergondé et n'a-t-il pas glissé sur la pente d'une immoralité absolue, avec la crudité de mépris qu'il avait pour la plupart des hommes

et des choses qu'on respecte? C'est là ce qu'on peut demander. Eh bien, je le dirai, parce que c'est là encore une explication du talent de Gavarni! Ce qui le retint sur cette pente de l'immoralité tentatrice, ce fut son aristocratie. Il était aristocrate. Il l'était comme il était misanthrope. Son aristocratie naturelle autant que son aristocratie de talent, le sauvèrent de ce qui perdit alors beaucoup d'écrivains et d'artistes. C'était le temps où des esprits de la force de Stendhal sombraient dans la bêtise libérale des idées modernes, où Béranger unissait l'immoralité et l'irréligion dans ses poésies, et où Mérimée publiait, sur Stendhal précisément, cette horrible brochure de H. B., où l'éditeur pas plus que l'auteur n'osait mettre son nom. Quel temps favorable à la haine de la religion, de la morale et du prêtre, si on l'avait! Or, MM. de Goncourt le racontent dans leur biographie, Gavarni haïssait particulièrement le prêtre, qui représente Dieu, et, misanthrope jusque-là, il haïssait surtout Dieu comme rémunérateur de l'homme, comme lui payant sa vertu avec du paradis et de l'immortalité. L'attribut de la bonté et de la justice de Dieu dont l'homme peut profiter, l'outrait. Aussi pensa-t-il à peindre le prêtre. « Quand Figaro devient vieux, — écrit-il, — il se fait Basile. Une belle chose à dire, mais bien difficile. Il ne faut pas avoir l'air d'être de la bande des *abolitionnistes* et des *aboyeurs*, et je trouverais *indigne* de moi d'attaquer le prêtre de côté. » Et c'est là ce qui l'arrêta!

## IV

Ainsi, misanthropie et aristocratie! Voilà avec quoi vous pouvez expliquer tout le talent de ce Gavarni, qui fut un jour (le jour de Thomas Vireloque) un homme de génie. Misanthropie et aristocratie! De ces deux choses, de ces deux manières d'être, de ces deux sentiments, vous pouvez, en vous y prenant bien, tirer tout Gavarni. J'ai voulu seulement indiquer cela. Je n'avais pas à refaire une biographie très bien faite, à faire de la critique sur la critique d'art de MM. de Goncourt, qui s'y connaissent mieux que moi. J'ai été frappé, en les lisant, des deux seules choses qui sont profondément en Gavarni, et qui m'ont rappelé ce que je crois depuis longtemps, c'est que les plus grands esprits dans tous les ordres, les plus grands talents dans tous les genres, ne sortent jamais que d'un très petit nombre de facultés, quand ce n'est pas d'une seule, qui mange à son profit toutes les autres. Le génie se fait à ce prix. Misanthropie et aristocratie! MM. de Goncourt n'ont pas bloqué leur Gavarni là-dedans, pour le bien faire comprendre en deux mots, pour le faire voir d'une seule vue nette. Ils l'ont détaillé, épanoui, effeuillé, dispersé sous nos yeux dans leur Biographie; mais vous pouvez ramasser tout ce qu'ils ont dit et

refaire le bloc. Vous n'y trouverez, en fin de compte, dans ce bloc qui fut Gavarni, que le misanthrope et l'aristocrate, — les deux êtres les plus antipathiques à ce benêt de temps, qui est philanthrope et égalitaire, et qui aurait depuis longtemps lapidé Gavarni, s'il n'avait pas eu, ce misanthrope cruel et froid, la force subjuguante de sa misanthropie, et, cet aristocrate, le charme de sa distinction !

# LE FRANÇOIS D'ASSISE D'ALONZO CANO[1]

C'est deux fois un chef-d'œuvre, car ce chef-d'œuvre de la copie s'ajoute au chef-d'œuvre du modèle. Cano est le Michel-Ange de l'Espagne, et M. Zacharie Astruc a recommencé le tour de force de Sigalon. On se rappelle cette fameuse copie du *Jugement dernier*, qui suivra dans l'immortalité son modèle... Eh bien ! on ne parlera pas non plus de Cano, désormais, sans parler de la copie de Zacharie Astruc.

En cette étonnante statuette, Cano est resté un Michel-Ange, et un Michel-Ange dans le petit, ce qui est bien plus étonnant que d'être un Michel-Ange dans le grand, — dans sa dimension naturelle et colossale. Pour ceux qui savent ce que c'est que le génie et ce que c'est que l'art, il y a dans la dimension du *Saint-François d'Assise* une profondeur de concentration et une difficulté d'effet dix fois plus grandes que si la statue était de dimension humaine... Il a fallu tasser son énorme puissance,

1. Copié par M. Zacharie Astruc.

mettre l'infini dans quelques pouces de matière... Cano l'a fait dans *Saint-François d'Assise*, et Zacharie Astruc l'a miraculeusement reproduit.

Franchement, c'est merveilleux. Une fidélité pareille vaut une originalité. François d'Assise, cette âme plus que cet homme, ce maigre, cet émacié, ce transparent, ce corps macéré dans ce froc aux plis droits, est sublime. Il est sublime d'une expression qui fait tout oublier de l'art qui l'exprima, et qui, d'ordinaire, n'exprime que la beauté plastique, la ligne, la musculature, les contours. Le *François d'Assise* est aussi *expressif*, aussi *réel*, malgré ce qu'il a d'idéal, que la réalité la plus chaude du tableau le plus brûlant... Quel magnifique soufflet sur le muffle des réalistes contemporains ! L'idéal de Saint-François d'Assise devait être incompréhensible dans ce temps sans amour et sans foi. Et il ne l'est pas ! Les impies, les plus impies le comprennent en le regardant. Il est là, les mains dans les manches de son froc, — ces mains oisives pour les travailleurs modernes, qui ne savent pas ce que c'est que de les tendre à Dieu et à l'aumône demandée au nom de Dieu... Il passe, encapuchonné dans son froc rapiécé, qui dit, par toutes ses coutures, qu'il est un pauvre de Jésus-Christ et un mendiant ; mais sa tête encapuchonnée fait flamber son capuchon comme un nimbe, tant il y a de feu dans ses grands yeux levés vers le ciel ! pendant que les sandales du saint de la Pauvreté traînent sur la terre.

Il est dans le ciel déjà, — tout en voyageant sur cette

boue... et ceux qui le regardent y sont avec lui. Zacharie Astruc a été un second Cano en nous reproduisant cette adorable folie, — car nous en avons de maudites, — et la plus grande de toutes, puisque c'est la folie de l'amour de Dieu !

# UNE

# EXPOSITION D'AVANT-GARDE[1]

## I

Ce n'est pas moi qui suis chargé de faire cette année l'Exposition dans un journal. Mais avant que cette Exposition soit ouverte au Palais de l'Industrie, devenu pour quelques jours le Palais du Talent, il s'en est fait dernièrement une qui, elle, comme l'autre, ne se fermera pas ; car elle est dans le plein vent et le plein jour de la place publique, le meilleur Salon qu'il y ait pour la sculpture, ce grand Art, affronteur de lumière ! La *Jeanne d'Arc* de M. Fremiet a eu cet honneur de la place publique. Erigée avant l'Exposition de cette année, sa statue n'a point épuisé l'attention. Des artistes la discutaient l'autre jour devant moi, et voilà pourquoi j'oserai mon mot aujourd'hui sur cette Exposition individuelle qui a

1. La Jeanne d'Arc de M. Fremiet (1873).

précédé l'Exposition générale, — sur cette Exposition d'avant-garde.

Et d'avant-garde de toute manière, puisqu'il s'agit de Jeanne d'Arc, qui y était toujours.

## II

Elle y est encore, dans cette statue ; ou plutôt, non ! Elle voudrait et devrait y être, mais elle n'y est pas, et voilà où le défaut commence, — mais vous allez voir comme, tout à l'heure, il va se préciser ! La Jeanne d'Arc de M. Fremiet tient à la main son drapeau légendaire, comme elle le tenait quand elle marchait à l'ennemi ; mais, le croira-t-on? son cheval est au pas. Ce n'est point au pas qu'elle y allait, pourtant ! Elle s'y élançait comme l'Archange des Batailles, à qui elle ressemblait, et qui s'y élance, les ailes étendues de toute leur grandeur, sur l'ordre de Dieu ! Elle s'y élançait comme, depuis elle, s'y élancèrent Condé, Larochejacquelin, Murat, tous trois moins étonnants qu'elle. Pour tout artiste, en effet, s'il y en a un en France — ce dont je doute — qui comprenne l'être surnaturel que fut Jeanne d'Arc, il n'est que deux manières de la représenter, Il n'y en a pas trois : ou dans le feu de la bataille, ou dans le feu du bûcher. Héroïne

ici, là martyre ; statue pour une place d'armes ou statue pour une église, quand l'Eglise — ce qui tarde bien — en aura fait une Sainte et l'aura mise sur ses autels.

On a pensé à cela, peut-être, quand on l'a mise où elle est. Ce n'est pas, il est vrai, sur une place d'armes, mais c'est à l'extrémité de la rue des Pyramides. Or, les Pyramides furent un jour une fière place d'armes pour les régiments de la France ! On l'aurait mise au Champ-de-Mars que le Champ-de-Mars, avec son vieux nom païen et romain, eût beaucoup moins convenu à l'héroïne chrétienne et Française. Ç'aurait été une faute de goût e d'harmonie. Il valait mieux les Pyramides, qui font penser aux Quarante Siècles regardant. Elle aussi sera regardée, un jour, par quarante siècles...

Mais, par exemple, la statue de M. Fremiet, les Quarante Siècles ne la verront pas !

## III

Elle n'a pas été fondue pour durer, mais pour fondre, cette statue... car ce qui fait durer le bronze, ce n'est pas la dureté qu'il a, c'est la beauté qu'il peut avoir. La statue de M. Fremiet n'a point cette beauté immortalisante, par laquelle les œuvres belles — fussent-elles brisées dans

leur métal ou dans leur pierre — vivent toujours dans le souvenir attristé des hommes qui ne les verront plus ! Elle durera peut-être jusqu'au jour où une autre statue de Jeanne d'Arc la renversera de son socle. Ce n'est pas une pierre, mais c'est un bronze d'attente, — l'attente impatientée d'un autre bronze, de plus de génie et de sincérité.

Cette statue, en effet, n'est pas plus celle de Jeanne d'Arc que de toute autre femme casquée, cuirassée et tenant un drapeau... Cela peut être, par exemple, aussi bien que la statue de Jeanne d'Arc, celle de Marguerite d'Anjou ou de Jeanne de Montfort, ou de n'importe quelle femme guerrière du Moyen Age, — en supposant — ce qui est faux — qu'au Moyen Age, ce temps colossal où les hommes avaient la force, les femmes de ces hommes, qui les continuaient par leurs enfants, pussent ressembler à des petites filles du nôtre ; car la maquette de bronze de M. Fremiet a douze ans... Elle est chétive sur ce gros cheval, vulgarisé par une queue nouée, plus digne de traîner le chariot d'un brasseur que de porter la jeune fille extraordinaire qui tournait la tête alors de toute la Chevalerie française, et qui devait monter les plus beaux chevaux de Dunois ; elle est chétive, malgré la cuirasse qui la bombe. Le sculpteur l'a mise debout sur les étriers, pour la faire paraître plus grande. Maladresse immense ! On mesure mieux qu'elle est petite. C'est une quenouille dans une armure... Si vous l'ôtiez de cette cuirasse — de cette espèce de baril dans lequel elle

est renfermée — pour la couper en deux d'un coup, il ne faudrait pas la hache de Talbot ; la cravache de Murat suffirait.

Et c'est pourtant l'énergique M. Fremiet, le sculpteur de l'*Homme de l'âge de pierre* que j'ai tant admiré en 1872, — il s'en souvient peut-être, — qui nous sculpte aujourd'hui cette fillette, jouant au soldat et qui s'efforce si péniblement d'être une guerrière, sèche et d'une constipation de bronze ! Seulement, quand M. Fremiet aurait montré plus de largeur et de flamme, quand il eût réussi physiquement — au point de vue de la plastique pure — et qu'il nous eût donné la guerrière, il ne nous eût pas donné Jeanne d'Arc.

## IV

Il ne nous aurait pas donné cette fille inouïe, que l'Histoire écrite par des hommes est impuissante à expliquer et pour qui il faudrait des Prophètes ! Il ne nous aurait pas donné cette merveilleuse physionomie d'un héroïsme sacré allumé par des Saintes du ciel dans l'âme d'une Sainte de la terre, cette figure électrisante et touchante à la fois, où la certitude de sauver la France se mêle au pressentiment de mourir pour l'avoir sauvée, et à la joie exaltée du triomphe un peu de la tristesse de N.-S. Jésus-

Christ au Jardin des Oliviers... C'est que, pour faire une statue de Jeanne d'Arc, il ne s'agit pas d'être un sculpteur sûr de sa main et de son ciseau, il s'agit d'avoir — et pas de milieu ! — ou le génie de la foi, ou la foi du génie. Le génie de la foi, qu'avait Fiesole lorsqu'il peignait ses trois Vertus théologales et qui ne s'appelâit pas Angelo pour rien, n'existe plus pour les artistes du XIXe siècle, et la foi du génie, — cette foi qui dure deux minutes mais qui suffit pour qu'une œuvre en brille inspirée, — quel est le sculpteur de notre âge qui peut se vanter de l'avoir ?... De toutes les figures historiques, la plus difficile à exprimer, parce qu'elle ne ressemble à aucune autre, c'est celle de cette jeune fille, *unique* dans l'histoire. Jeanne d'Arc a payé cher cette solitude. Elle peut dire, comme le Moïse de de Vigny :

> Mon Dieu, vous m'avez fait *puissante* et solitaire !

Pour sa peine d'être grande, — toute grandeur s'expie, — elle n'a trouvé ni un peintre, ni un sculpteur, ni un poète ; car, lorsqu'il s'agit de Jeanne d'Arc, Schiller, Soumet et Casimir Delavigne ne sont pas plus poètes que M. Fremiet n'est sculpteur. Shakespeare, seul digne de la chanter, l'a déshonorée. Il l'a brûlée — plus cruellement que Cauchon ! — au feu inextinguible de son génie ; et pour effacer ce crime anglais par un crime plus grand, il fallait le crime français de Voltaire ! M. Fremiet continue l'outrage d'une main innocente... Il n'a pas, lui, voulu insulter Jeanne d'Arc, mais il l'a méconnue ; — et, au lieu

de la glorifier avec la poésie de son art, la statue, naine et bouffie, est tellement une calomnie, que si on n'avait pas annoncé et écrit partout que c'était là Jeanne d'Arc, le bronze muet ne l'eût jamais dit !

Et pour sa peine aussi, à M. Frémiet, elle va — combien de temps ? — rester à cette place, erreur immobile d'un talent qui n'était pas de force à se mesurer avec un sujet pareil. Il passera aux pieds de cette erreur des générations d'imbéciles comme j'en ai vu déjà, ouvrant de grands yeux bêtes sur cette statue qui, certainement, ne leur apprendra pas l'histoire. Le noble officier qui la fit saluer (1) par ses soldats, a montré un enthousiasme plus sincère que le sculpteur qui l'a ainsi travestie. Il avait l'enthousiasme de ceux qui croient à l'honneur, dont il saluait l'image défigurée, comme ceux qui croient à Dieu et qui s'agenouillent devant des crucifix grossiers, ridicules et quelquefois dégoûtants.

Mais c'est de s'agenouiller qui est beau !

1. Historique. Si je savais son nom, je le nommerais.

# Z. ASTRUC[1]

Si le volume que voici n'était que de la critique d'art plus ou moins spéciale, nous l'aurions laissé dans la foule des compositions du même genre qui plaisent tant, par leur brillante facilité, aux talents lâches et divagants de ce temps-ci; car, M. Z. Astruc en convient lui-même : « La critique d'art est le thème qui prête le plus aux divagations ». Mais, heureusement, le présent volume est mieux que cela, et même beaucoup mieux. Ce n'est plus un *livret;* c'est un livre. C'est, à propos d'art, bel et bien de la littérature; et, à ce titre encore, il incombait à notre examen. Elle devient si rare, la littérature, qu'il faut la prendre partout où elle est, fût-

1. Les Quatorze Stations du Salon, suivies d'un récit douloureux. Exposition de 1859.

ce sous un compte rendu de Salon, ce *pont-aux-ânes* des ânes qui veulent caracoler ! Où qu'elle soit, il faut la saluer et lui faire fête. Or, c'est le cas ici.

Quelle que soit la valeur de l'appréciation d'art en M. Astruc, le plus étincelant, selon nous, et le plus solide de son mérite, c'est sa qualité littéraire. Quand la plupart des toiles sur lesquelles il a écrit ces pages fraîches et animées seront oubliées, on pourra très bien les relire encore, non pour les jugements qu'elles renferment et qui auront perdu l'actualité de leur justesse, mais parce qu'en les jugeant le critique s'est révélé artiste à sa manière, et qu'en faisant son métier de critique il a inventé autant qu'il pouvait inventer.

C'est un inventeur, en effet, que M. Zacharie Astruc, comme tous les esprits très vivants qui, autour d'eux, répandent la vie, quand ce serait de travers. C'est un inventeur,—je ne dis pas de cette grande espèce d'inventeurs qui doivent laisser derrière eux quelque œuvre formidable à ronger au temps ou aux hommes (il faut attendre encore pour le prévoir), mais c'est un inventeur dans ce sens que l'imagination le domine et qu'il est, de nature, aussi profondément personnel que le critique doit l'être peu. Humouriste, fantaisiste, styliste, toujours en souci de l'expression, cette création spontanée, M. Zacharie Astruc est un esprit ailé, ardent, mélancolique, qui s'est mouillé déjà en traversant plus d'un nuage de la vie et qui n'en brille que mieux après, comme un enfant qui a pleuré est plus rose. C'est tout le contraire

enfin de ce quelque chose d'assis, de statiquement puissant et de sereinement inflexible, qui est l'idéal du critique.

Personnellement, je ne connais pas M. Astruc (1). Mais je le soupçonne d'être un poète à deux amours, entraîné hors de sa vraie voie par les circonstances ou par une passion d'art, sa seconde poésie; un poète enfin dont les besoins de production sont très attestés aujourd'hui dans une espèce de travail qui, d'ordinaire, ne demande que des facultés esthétiques, réceptives et contemplatives, résonnant, il est vrai, au contact des belles choses, mais déchirées par les laides, et dont la douleur et la jouissance, à part le cri d'admiration qu'elles jettent ou le mot réprobateur qu'elles prononcent, n'ont pas d'autre fécondité.

Eh bien! c'est cette grande critique, robuste et stérile, à la virginité puissante, qui n'est pas celle de M. Astruc. La sienne a la chaleur de l'enthousiasme. Elle est passionnée. Il lui a mis sur le front tant de fleurs et de pierres précieuses, qu'on ne reconnaît plus les tempes nues et sévères de la Critique. Ce sont celles de la Fantaisie aux mille rayonnements, de la Fantaisie tantôt amoureuse et tantôt cabrée devant les tableaux qu'elle regarde, et qu'elle nous peint une seconde fois!

1. Je l'ai connu plus tard et aimé.

## II

Cette peinture, à distance et pour l'esprit, des choses déjà peintes pour les yeux, cette pénétration dans la littérature de l'art plastique, n'est pas un fait qui remonte très haut dans notre histoire littéraire, à nous. En Italie, Vasari et Lanzi, et d'autres encore, avaient essayé de ces jugements d'art et les avaient mêlés à leurs biographies d'artistes, mais, en France, qu'avions-nous de pareil avant Diderot?... En France, la littérature du XVII^e siècle ne se préoccupe guères que d'un seul genre de beauté, et c'est le sien, la beauté littéraire. C'est *une* Narcisse, mais dont le ruisseau est devenu un magnifique fleuve et qui ne meurt pas en se regardant. Il y avait pourtant de grands peintres et de grands sculpteurs au XVII^e siècle, mais excepté Molière, dont le profond regard est tombé sur tout; excepté Molière, dans son poème du *Val-de-Grâce*, je ne sache personne, parmi les lettrés, qui ait pris à part les arts plastiques et se soit rendu compte de leurs effets. Et cela devait être, du reste.

Spiritualiste, rationnel et cartésien, le XVII^e siècle devait dire : *Je pense, donc je suis!* et laisser au XVIII^e siècle, matérialiste, lui, jusqu'à la bestialité, et qui croyait que la chair se faisait comme le marbre, l'art du marbre et de la couleur et tout ce monde de la sensation, qui s'ouvre pourtant sur la pensée ! C'est donc au XVIII^e siècle que

se fit l'alliance de l'art plastique et de l'art littéraire, et que les deux Muses unirent leurs mains fraternelles ; mais c'est maintenant, c'est au XIXe, que cette alliance s'est resserrée et est devenue une véritable intimité. Vingt fois, dans *Les Œuvres et les Hommes*, nous avons eu l'occasion de constater l'influence immense, et qui tend chaque jour à s'accroître, de la langue des arts sur la langue de la littérature.

Dans le style du dix-septième siècle, demandez-vous ce qu'était cette exigence, à présent si impérieuse, de la couleur ? Elle n'était pas... Racine, cette perle qui repose l'esprit et qui le caresse, est gris comme une perle et... comme M. Ingres ; tandis qu'au dix-neuvième siècle, tout ce qui tient une plume est *vénitien* de prétention, de préoccupation ou de fait. La couleur n'est plus seulement *locale*, comme on disait il y a trente ans : elle est universelle. Elle doit inonder tout comme la lumière, dont elle est la fille rougissante, ou pâlissante ou sombre, mais toujours émue ! Une fois les arts entrés dans la littérature, il n'a pas plus manqué de critiques d'art écrivains que de critiques littéraires. Nous avons présentement plusieurs de ces brillants Androgynes d'art et de littérature, qui ont les deux natures comme les deux domaines. Certes ! ils en remontreraient fièrement à leur père Diderot, dont le goût est peu sûr, dont la science est incertaine, et dont l'enthousiasme voit souvent tout tourner : espèce de Noé qui s'enivre avec le raisin qu'il a planté !

C'est ce nombre choisi de critiques d'art que M. Zacharie Astruc va augmenter, dès son début, d'une personnalité très vive et que nous ne confondrons avec personne. Il n'a ni la finesse mordante de Henri Beyle, ni la puissante matérialité et la technicité magistrale de Théophile Gautier, ni la splendeur de palette de Paul de Saint-Victor, ni la mâle appréciation de Théophile Silvestre, ni la profondeur suggestive de Baudelaire ; mais ce qu'il a, c'est le velouté d'une sensibilité charmante, très souvent juste, toujours sincère. C'est une goutte de rosée, quand ce n'est pas une larme, qu'on craint de voir se sécher tant elle fait bien sur les fleurs de son esprit, et je vous réponds qu'il en a une touffe !

M. Zacharie Astruc, je le sens, est trop jeune pour ne pas porter quelques reflets sur sa pensée. Il a les lèvres trop fraîches pour qu'on n'y retrouve pas le goût du lait de ces mamelles intellectuelles où il a bu ses premières gorgées de vie. Il a du Sterne, du Jean-Paul et de l'Henri Heine, avec un filet de l'expression de Rivarol par-ci par-là. C'est là son citron quand sa critique s'acidule. Eh bien, c'est la fusion de toutes ces nuances, trop distinctes et séparées encore, qui lui fera plus tard une originalité délicieuse ! — Mais que la goutte de rosée ou la larme du cœur qui tremble ici ne se sèche pas, ne se sèche jamais sous ce misérable rayon du succès ou de la prospérité que boit le talent avec une avidité bête, et qu'il ne faut pas souhaiter trop tôt à ceux qu'on aime !

## III

Oui, le livre de M. Zacharie Astruc a du Sterne dans sa composition ; car M. Astruc a voulu composer un livre avec ses notes et ses tablettes de Salon, pour en éviter la sécheresse. Quand on a vu le bizarre et joli volume publié par Malassis, avec son aveugle sur la couverture, qui est peut-être le portrait de l'auteur, et qu'un chien à très longues oreilles, et qui est peut-être un symbole, mène à travers tous ces tableaux, comme l'image de ce M. Gondolin, l'aide en critique que prend si plaisamment M. Astruc pour édifier sa religion artistique, comment ne pas penser à Sterne, à l'auteur de *Tristram Shandy* et du *Voyage sentimental !...* Et plus tard, lorsqu'on a ouvert le livre et qu'on y a lu les conversations du critique et des choses critiquées, les dialogues des personnages de ces tableaux et du critique qui les regarde et qui s'avise de les juger, comment aussi ne pas penser à Jean-Paul, cet autre Sterne, le Sterne allemand ?

Enfin, lorsqu'on a goûté à ces poésies sans rythme, l'*Ode à l'Amour*, la *Romance turque*, l'*Idylle*, l'*Eau et le Cavalier*, la *Symphonie des mouettes*, la *Ballade des trois Bohémiens*, les beaux morceaux sur Zeuxis et Ovide, sur le *César* de M. Gerôme, sur la *Rosa-Nera* de M. Hébert,

qui semblent des poésies traduites et dont on voudrait bien retrouver l'original, comment ne pas rêver encore à Henri Heine, ce clair de lune, amoureux des roses, évanoui? Ah! le poète, le poète que ce M. Zacharie Astruc! Ne dirait-on pas qu'il s'est donné une peine du diable pour jeter de la variété dans son livre? et il n'en est rien. Il a cédé à sa nature : « Je ne t'en aimerais pas moins, — dit Sardanapale, dans Byron, — oh! non, et peut-être t'en aimerais-je davantage, pour avoir cédé à ta nature! »

M. Zacharie Astruc a même prouvé le poète en trois sonnets rythmés, rimés et éclos, comme malgré lui, dans sa prose, — de la prose où les vers se sont mis, n'aurait pas dit Rivarol, — distractions qu'on voudrait plus nombreuses, distractions qui ne sont, j'en suis persuadé, que des préoccupations invincibles. Le papillon crève de partout sa chrysalide, le poète brûle le bonnet du critique sur le front même de M. Astruc, et qui sait? son amour de M. Courbet est peut-être aussi une poésie... *Picturam poesim...* Vous verrez que, ne pouvant résister à l'invention, ce génie tourmenteur qui le lutine, il aura inventé un Courbet qui n'est pas tout à fait celui-là que nous connaissons.

Car M. Astruc, il faut bien le dire, nous a inventé un Courbet grandiose et superbe, un Courbet mystérieux, le Courbet de l'avenir devant lequel, dans dix ans, tous les critiques seront ventre à terre et ne voudront plus quitter cette agréable position, et l'histoire qui termine les *Quatorze stations du Salon :* le *Récit douloureux*, est l'his-

toire de Courbet. Ces stations menaient à ce calvaire.

J'ai déjà dit que le livre de M. Zacharie Astruc ne se recommandait à nous que par le côté littéraire. Je n'ai donc pas à juger ici Courbet. Mais il m'est impossible de ne pas trouver et de ne pas dire qu'il y a dans cette apothéose d'un homme qui s'est montré si prosaïquement homme jusqu'ici,— et surtout quand la même plume le place sur la même ligne que M. Delacroix, qui pourrait mettre dans ses armes de peintre la devise de Louis XIV, et que ce doux Corot, qui n'est pas seulement un génie suave, mais qui est le génie de la suavité,— oui, il m'est impossible de ne pas dire très haut que c'est là du fanatisme de jeune homme, si ce n'est pas le fait d'une de ces réactions qui se cabrent jusqu'à la renverse et tombent dans l'erreur, la profonde et dévorante erreur, qui ne rend pas l'homme *qui y est tombé!*

M. Astruc, je le reconnais avec joie, a, en art, une vue très juste. Il est l'ennemi de la littérature en peinture, des conventions, du poussinisme, du geste, de la légende, de l'idée, de l'*idée* qui gâte tout partout, de cette échappée de la poche de Hégel que les niais ramassent, et il veut qu'un peintre soit peintre avant tout, qu'il plante ses yeux bravement sur la nature, et, comme il l'a rédigé lui-même en axiome: « que pour arriver à l'idéal dans l'art, il traverse la matière, » et, certes! en écrivant cela, M. Astruc a dix fois raison, seulement le mot *traverser* dit tout, — il dit : *passer par la matière pour aller plus haut qu'elle!* Or, M. Courbet y reste, lui, dans la ma-

tière, malgré ses facultés que je ne nie point, mais que je ne surfais pas non plus.

Que M. Zacharie Astruc le prenne donc comme un exemple pour prouver sa thèse, comme un trait qu'on force, pour être mieux compris, comme les Romains prenaient une botte de foin au bout d'une fourche pour aller à l'ennemi quand ils n'avaient pas d'étendards, je le veux bien ! mais je ne veux pas davantage, et si M. Zacharie Astruc me donne plus, je ne le prends pas ou je ne le prends que... comme un poème, — un poème épique sur Courbet, et je l'appellerai Childebrand.

## IV

Tel est le défaut capital de ce livre charmant de M. Zacharie Astruc ; telle en est la tache. C'est une tache d'admiration, une meurtrissure d'amitié maladroite. Il n'y a pas que les ours qui écrasent des mouches avec des pavés. Dans ce monde, dont Lessing disait avec une géométrie plus profonde que la géométrie des écoliers : « la ligne la plus courte pour aller d'un point à un autre *n'est pas* la plus droite », la mouche parfois prend le pavé et écrase l'ours. C'est l'histoire de cette belle libellule bleue et argent qui s'appelle l'imagination de M. Astruc. Quelle plus cruelle ironie parfois que l'absence

d'ironie! Quelle atrocité que la bonne foi! Il y a sans doute, çà et là, quelques vérités dures aux amours-propres dans ce livre qui tient à être de la critique, mais aucune qui le soit autant que ces coups d'encensoir *vrais*, à bras raccourci, à travers la figure. Or, quand on se permet l'idolâtrie, il faut être adroit avec sa pagode et ménager le nez de son Dieu.

Mais, je le répète, hors cela, hors ce massacre par amour, je ne trouve guères à reprendre dans ce joli livre qui a la jeunesse dans son étourderie, et qui est fait avec les impressions d'une âme tendre et rêveuse pour laquelle la peinture est un point de rappel immense. La peinture, pour M. Astruc, c'est comme la musique pour beaucoup d'esprits. Elle fait lever le souvenir ! Voilà pourquoi, avec de simples impressions d'Art, il a écrit un livre humain, cordial et touchant, quand tant d'écrivains n'en peuvent pas faire un avec des circonstances dramatiques, une idée, un sujet enfin. A travers ces tableaux, dont il nous dit les défauts et les qualités, M. Zacharie Astruc voit les nostalgies du peintre, qui remuent les siennes comme les siennes remuent les nôtres, misères amies et sœurs qui se nouent les unes aux autres et font la mélancolique ronde de la vie! Ah! c'est là ce que j'aime dans ce rêveur aux yeux languissants, si triste devant la beauté. « La beauté — dit-il profondément quelque part — est toujours cruelle. » On dirait qu'il y a sous ce qu'il écrit, et même en souriant, une blessure, et que dans la nuance de sang versé qui la colore, sa phrase a une manière de

briller qui nous darde des yeux au cœur. Allez ! les soirs où vous serez altéré de mélancolie, car il est des moments où il nous faut de ces *amers*, vous trouverez là de la tristesse à boire, et, comme le roi de Thulé, vous regarderez longtemps dans le fond de la coupe pour voir s'il y en a encore !...

L'âme et l'esprit ! L'âme qui a souffert et l'esprit qui se porte bien, qui se porte comme un pont de porphyre et de jaspe, quelle plus heureuse combinaison ! Après cela, que le talent du critique soit ce qu'il pourra ! Ceci ne suffit-il pas, de l'âme et de l'esprit ? mais surtout de l'âme... M. Astruc, qui a eu le tort d'écrire cette phrase un peu étrange : « Je jure devant Dieu que je ne suis pas un catholique fervent ! » — comme s'il y avait là de quoi se vanter ! — aime pourtant le christianisme, car tout ce qui a une âme doit l'aimer, cette religion des âmes et des tendresses désespérées par la vie ! Il aime même les moines, mais il philanthropise trop ces deux amours, et lui qui a écrit ce jugement vrai : « En France, on aime généralement, en peinture, les romans ; — en littérature, les causeries ; — en musique, le pas redoublé ; — en sculpture, le major ; — en amour, la phrase ; » il n'y a pas pensé, et il n'a pas ajouté qu'en religion on aimait la philanthropie, et qu'il faut laisser cette préférence, comme les autres, aux épiciers et aux prudhommes, et prendre, ne fût-ce que pour l'honneur de l'intelligence, au lieu de cette nuance de religiosité bourgeoise, la vaillante couleur de la religion de Jésus-Christ !

## V

Est-ce à cause de cette philanthropie que M^me^ Sand, qui est une philosophe, a écrit une préface à la tête du livre de M. Zacharie Astruc ? Nous eussions aimé autant ne pas l'y voir. Nous aimons encore mieux la fierté que la modestie, et M. Astruc a assez d'individualité pour bien se présenter tout seul et se passer des lisières d'une bonne qui dit au public : « N'est-ce pas, qu'il est bien venant, ce garçon ? » — Il est tout venu, parbleu !

# MOZART[1]

## I

Mozart ! Voilà quel devrait être *tout* le titre de ce livre, qui n'est pas un livre... heureusement ! Il est mieux que cela. Ce sont des lettres, d'admirables lettres qui nous apprennent, sur l'un des plus grands artistes qu'ait eus le genre humain, des particularités charmantes ou sublimes. Ah ! nous l'avons dit bien des fois, que sont les livres les mieux faits en comparaison de la vie ? Or, ici, nous avons la vie dans sa sincérité la plus naïve et la plus profonde, la vie prise dans la main comme de l'eau de source et portée aux lèvres de tous ceux qui ont soif des belles choses, honnêtes et pures. Ces lettres, qui gisaient

1. Mozart. — Vie d'un artiste chrétien au XVIIIe siècle, extraite de sa correspondance authentique, traduite et publiée pour la première fois en français par l'abbé Goschler.

enfouies dans la grande biographie de Nissen, comme l'homme, dans Mozart, gît sous la gloire accablante de l'artiste, l'abbé Goschler les en a retirées. Il les a traduites et il les publie. C'est une idée heureuse... Seulement, pourquoi, au nom enchanté de Mozart, qui attirerait les tigres comme Orphée, l'abbé Goschler a-t-il ajouté ce titre un peu lourd : *Vie d'un artiste chrétien au dix-huitième siècle ?* C'est la seule faute de goût qu'il y ait dans cette publication de tant d'attrait, de simplicité et de talent. Pour entraîner le lecteur, le nom de Mozart suffisait. Il n'y avait rien à ajouter à cet aimant irrésistible. Ajouter à l'aimant, d'ailleurs, c'est s'exposer à en intercepter l'influence.

Beaucoup d'esprits, en effet, éloignés du christianisme et superficiels comme tous ceux qui l'ignorent ou qui ne le respectent pas, pourraient fort bien, sur le second titre, ne pas toucher au livre qui les attirerait par le premier, et l'édification qu'aurait voulu produire l'abbé Goschler serait manquée. La faute de tactique suivrait la faute de goût. Certes ! nous comprenons cette édification, bien plus importante que toutes les misères de l'effet des livres et qui doit être en tout la grande visée du prêtre, et nous aussi, nous la voulons ; mais on l'aurait plus sûrement obtenue en accusant moins le dessein de l'obtenir. Selon nous, il ne fallait pas, dès l'abord, étiqueter si extérieurement le christianisme de Mozart, pour que ceux qui sont hostiles à la pensée chrétienne vinssent à un livre étoilé de son nom, et, par la contemplation de son

âme, adéquate en beauté morale à la beauté de son génie, s'en retournassent, à force d'admiration plus chrétiens!

## II

Car c'est exclusivement de l'âme de Mozart qu'il s'agit aujourd'hui dans cette publication délicieuse. Que les moralistes, que les connaisseurs, que les critiques profonds qui n'isolent pas l'âme du talent et qui croient que la lumière de la conscience augmente la lumière du génie, se tiennent pour avertis. Voici un petit recueil qui renseignera plus, même sur le talent de Mozart, que l'analyse de ses œuvres par les esprits les plus fins, les plus sensibles et les plus experts. Ces esprits-là n'ont pas manqué à Mozart. Qui ne se souvient de Stendhal et de l'interprétation qu'il a donnée des œuvres du grand musicien de Salzbourg? Mais Stendhal, le plus fort et le plus perçant des esprits vicieux de son époque, ne pouvait comprendre le phénomène intégral que fut Mozart.

Le *dilettante* suraigu qui était en Stendhal, comprit bien *Il mostro di ingegno*, comme disent encore aujourd'hui les Italiens jaloux; mais le saint, — car Mozart, — ce géant humble, — fut un saint comme Silvio Pellico, ce nain grandi par l'humilité, — mais le saint, Stendhal

ne pouvait le comprendre. Il ne pouvait voir dans Mozart la portion plus exquise que l'autre du grand homme qu'il devait dédoubler, ou, s'il l'eût vue, il en eût souri. Entre la pureté et la piété de Mozart, et Stendhal l'athée, il y avait un obstacle naturel et terrible : la corruption même de cet esprit puissant, et cela seul nous expliquerait sans doute l'intolérable aridité de cette vie de Mozart qu'il nous a donnée, et qui, pour un esprit de l'ordre du sien, fait réellement pitié. Il est vrai, nous dit-il, que cette Notice sur le grand musicien n'est que la traduction morne et pâle de la biographie de Schlichtegroll, mais c'est justement être sec, et l'être deux fois, que d'avoir traduit servilement cette sécheresse et de s'en être contenté. Voyons! n'en conviendrez-vous pas? la vie d'un être comme Mozart doit-elle se régler comme un livre de poste ou comme le memorandum d'un cornac? Cette vie éblouissante et si vite évanouie, qui rappelle à l'imagination les douze Heures du Guide dansant pour s'envoler autour du char de l'Aurore, n'a-t-elle consisté qu'à aller simplement de Salzbourg à Munich, de Munich à Vienne et de Vienne à Londres, Rome et Paris, pour recueillir les applaudissements les plus enivrés et les plus étonnés qu'aient jamais prodigués les hommes? N'a-t-elle été qu'un concert divin, un bouquet incessant d'harmonies toujours jaillissant du front d'un enfant inspiré?... N'eut-elle pas son sérieux, son intimité, ses misères, mais surtout ses mélancolies et ses vertus?... Stendhal n'y regarda même pas. Sa lorgnette

d'Opéra avait bien autre chose à faire qu'à plonger dans ces clairs-obscurs qui sont le dedans de toute gloire. Il ne songea même point à pénétrer dans cette vie toute faite que Mozart et son père ont racontée eux-mêmes sans s'imaginer qu'ils la racontaient, tant ils étaient naïfs et ne croyaient parler qu'entre eux!

Ce que cette vie, du reste, ainsi dite, a gagné à ce tête-à-tête, à cet entre-soi, est prodigieux. Les lettres de Mme de Sévigné étaient lues dans quelques salons et cela seul en faisait un livre ; car dès qu'on est trois, il y a un public, le problème de Beaumarchais est résolu et la sottise littéraire se met à pousser. Mais les lettres du père Mozart, de ce pauvre professeur de Salzbourg conduisant son petit à travers le monde comme une merveille ; ces lettres, écrites à sa bonne femme de femme pour lui dire le nombre de ducats tombés chaque jour dans le pied du bas de soie qui lui servait de bourse et toutes les caresses faites au bambin sublime, que les reines ramassaient quand il tombait par terre et qu'elles habillaient de lilas ; ces lettres, uniques par le fond comme elles sont uniques par la forme, ne devaient être lues que de la mère et de la petite sœur, de la petite sœur qui n'est personne car c'est un prolongement de la mère, et voilà ce qui leur communique un si fort parfum et un si grand prix ! Arrivé au bout de sa journée, le pauvre professeur se retournait vers la compagne de sa vie qui ne l'accompagnait pas. Il lui disait tout et ne drapait rien. Sa lettre était son chevet absent, le confessionnal

de sa tendresse! Sincère, il l'était dans les faits avec une exactitude et une ténuité de détails impossibles à tout biographe, mais il l'était bien plus dans l'accent qui nuance les moindres choses, et cet accent était incomparable! Vous allez vous en étonner. La situation, la confiance, le laisser-aller, le bonnet de nuit, les pantoufles, la causerie avec la mère absente qui a pétri ce front diaphane et gonflé de génie qui dort là pendant qu'on écrit, ne font pas le seul mérite de cette correspondance. Elle en a un autre, inattendu et frappant. Le père de Mozart était digne de son fils, et par cela devenait un second phénomène! Dieu, qui mesure le vent aux brebis tondues, avait proportionné la force du père aux délicatesses de ce génie angélique, deux fois enfant, qu'il emportait dans son manteau et qui devait se casser sous les touchers rudes comme le plus fragile de ses clavecins.

Sans son père, en effet, que fût-il devenu? Aurait-il vécu, cet être inouï, qui, à trente-sept ans, n'avait plus la force de vivre, et dont les organes s'étaient consumés peut-être à la flamme de son génie? Aurait-il dépassé l'enfance? Aurait-il pu durer même cette ironique vie de trente-sept ans, ce délicat, ce sensitif, qui, comme le son pose sur l'air sans y peser, posait sans peser sur la vie?... N'eût-on pas vu s'évaporer trop vite cet être d'éther, ce souffle organisé qui fut le génie du souffle, car la musique n'est pas autre chose : un souffle qui remue les cœurs! Certainement, on peut en douter. Toute perfection est mortelle. Ce qui est beau ne doit

pas durer, et Mozart, dès son enfance, était trop complètement Mozart déjà pour n'être pas plus apte qu'un autre à mourir. Seulement, si nous devons à la vaste et enveloppante sollicitude de son père le temps qu'il lui fallut — les conditions humaines étant ce qu'elles sont — pour jeter hors de lui ses chefs-d'œuvre, ce père véritablement grand n'eut pas que cette vulgaire tendresse qui donne et conserve la vie. Il avait celle qui crée plus que la vie et qui fait une âme, et il en créa une divine à son fils comme on crée une âme divine, — car le procédé est connu, — en y mettant Dieu!...

## III

C'est cette âme, qui nous toucherait dans un être médiocre et qui le transfigurerait, c'est cette âme qui nous fond le cœur d'admiration quand nous la voyons dans un être de génie, et d'un génie divin à son tour. Pour les imaginations passionnées, toutes les beautés s'appellent et se répondent comme autant d'échos. Qui peut dire que la beauté physique de Raphaël n'augmente pas dans le souvenir des hommes l'effet de son génie de peinture et n'en pare pas encore la splendeur? Oh! certes, le pauvre mignon transparent et presque débile dont nous avons les pastels passés, en veste vert-d'eau et en habit lilas,

n'a pas la chaude beauté du jeune Accoudé, à la toque noire, qui regarde les rayons de la rêveuse lumière d'or dans laquelle sa tête est baignée et qui semble le couronner comme son roi futur; mais il en a une autre dont les yeux chastes voient bien l'auréole, et que la victime enflammée de la *Fornarina* n'avait pas. Le Raphaël de la musique a donc son genre de beauté comme le Raphaël de la peinture, et le portrait où nous la trouvons, cette beauté distincte, ce sont ces lettres qui peignent, de moitié par lui et par son père, l'enfant exquis en traits si exquis! Le charme est si grand de cette peinture qu'on en étend l'influence... En lisant ces lettres, qui valent des tableaux, où Greuze est vaincu en cordialité, en fraîcheur et en bonhomie, et où se fonce çà et là parfois une touche égarée d'une mélancolie plus profonde, on va de Mozart à son père, de son père à l'Allemagne, à ce doux et simple pays où fleurissent de pareilles âmes. Alors, on ne croit plus à l'aérolithe du génie, mis trop souvent au monde par des sots. On se dit que la coupe de sang que se passent les races de main en main, quand elle s'est conservée pure, concentre enfin de tels rayons dans ses dernières gouttes, et qu'il a fallu peut-être des générations de vertu pour produire au monde un Mozart, comme des générations de vice pour nous vomir un Mirabeau !

Et, ce nom-là nous le rappelle, ce fut aussi une découverte quand, il y a quelques années, une correspondance retrouvée nous ouvrit comme aujourd'hui un intérieur

de famille, et nous fit mesurer, par-dessus la tête de son fils, la hauteur du vieux Mirabeau, surgi du cercueil. Dans cette justice tardive et amèrement comique de l'histoire, qui nous apportait ce magnifique dossier d'une correspondance, le père, qui paraissait petit, grandit tout à coup, et le fils, qui paraissait grand, rapetissa. Mais tel ne sera point le père de Mozart et Mozart non plus. Inconnu, bien plus inconnu que le vieux Mirabeau, le père de Mozart s'élève dans la gloire de son fils en ces lettres inaperçues, mais il ne diminue pas sa grandeur. Il l'appuie, la met en relief et l'éclaire, et tous les deux, l'un avec son étoile au front, l'autre avec les deux belles larmes de tendresse qui sont les étoiles des pères heureux, forment un des groupes les plus touchants que l'histoire de l'art ait jamais offert aux cœurs émus ! Dans ce livre, qui les fait voir ainsi appuyés et entrelacés pour des siècles, — car on ne les séparera plus désormais, — on ne sait pas lequel pénètre davantage d'attendrissement et de respect. Et pourquoi n'oserait-on pas le dire ? Malgré le prestige de la gloire, malgré le génie, ce don gratuit, ce baiser du bon Dieu sur les cheveux d'un enfant qui le garda sur son front d'homme, malgré les sons de la *Flûte enchantée* qui enveloppent dans nos esprits le nom et l'idée de Mozart des mille volutes d'un velours sonore, peut-être le père, ce vieux et admirable bonhomme, est-il au-dessus de son fils. Pour nous, du moins, pour nous qui croyons que les vertus de la famille l'emportent et doivent l'emporter sur les plus grands intérêts de la pen-

sée, le vieux claveciniste a un génie plus beau que le génie de l'art, plus beau même que le génie filial qu'il inspire : c'est le génie de la Paternité !

Il l'a eu, en effet, non pas tel que le fait la nature, mais tel qu'une religion qui perfectionne tous les sentiments l'accomplit. Le père de Mozart n'est pas seulement un père : c'est le père chrétien ! Son affection n'a pas les troubles, la passion d'expression, que dirai-je? les folies de tendresse à la *Goriot* (cet idéal des pères modernes dans une société sans croyance ! ) et qu'un moins chrétien aurait eues certainement pour un enfant pareil, pour ce chef-d'œuvre de Dieu, né du sang d'un homme, fait pour exalter également dans une faible poitrine l'amour, la joie et la fierté. Il aime son fils et il l'admire, et il pleure de bonheur en pensant qu'un tel prodige est sorti de lui dans une heure de chaste amour et de bénédiction divine, mais il voit Dieu et la gloire de Dieu à travers le miracle, et voilà ce qui l'empêche de s'en enivrer ! Voilà ce qui lui donne, à ce petit bourgeois de Salzbourg, préoccupé parfois du pot-au-feu de la vie avec une adorable candeur, voilà ce qui lui donne tout à coup ce haut caractère dans le sentiment paternel que nous ne connaissons plus. Voilà ce qui fait presque majestueux ce pauvre claveciniste, qui court le monde comme ces premiers chanteurs allemands, plus poétiques que lui car ils étaient plus pauvres et chantaient aux portes, et qui *exhibe* sa *curiosité* à l'univers, mais qui l'exhibe avec une religieuse reconnaissance et une éternelle préoccu-

pation du Seigneur! Pour lui, c'est avant tout la *grâce de Dieu* que cet enfant, ce phénomène, ce conte de fée qui, à peine au sortir de ses langes, traîne à sa jaquette assez de gloire pour contenter un grand artiste qui serait ambitieux. Plus tard aussi, quand, arrivé en quelques années à l'efflorescence de son génie, le phénix homme a succédé au phénix enfant, c'est encore la grâce de Dieu que souhaite ce père à ce fils que Dieu a comblé : « Je te « souhaite la grâce de Dieu! — lui écrivait-il pour sa fête. « — Qu'elle t'accompagne en tous lieux, qu'elle ne t'aban- « donne jamais! Elle ne t'abandonnera point tant que tu « t'efforceras de remplir tes devoirs de chrétien et de ca- « tholique. Tu me connais, je ne suis ni un pédant, ni un « dévot, ni encore moins un hypocrite. Tu ne repous- « seras point une prière de ton père! Je te supplie de « *veiller sur ton âme*, de telle sorte que tu ne sois pas « pour ton père *une inquiétude à son lit de mort*, et qu'à « cette heure si grave, il n'ait pas à se reprocher d'avoir « négligé ce qui concernait ton salut. Adieu, sois heureux « et sois *raisonnable!* Honore et respecte ta mère qui, « à son âge, *a encore bien des soucis.* » Quel langage mâle et tendre à la fois! Quelle manière! Quelle simplicité! Quelle pleine main familière et forte! Belles partout, de si nobles paroles ne peuvent passer impunément sous les yeux des hommes; mais, dites à Mozart en pleine gloire, à Mozart le soumis, le filial, l'ange du cœur comme du génie, je ne sais pas si je me trompe, mais il me semble qu'elles deviennent de la plus rare sublimité!

Jamais personne, du reste, ne fut plus digne de les entendre et d'y obéir que celui à qui elles étaient adressées. Et il les retint. Elles furent toute sa vie. La grâce de Dieu dont lui parlait son père ne cessa jamais de planer sur son front pieux et candide, comme un Saint-Esprit aux ailes ouvertes sur la tête d'un nouveau baptisé. Nous l'avons dit plus haut, Mozart est un saint; mais il fut un de ces saints dont on ne parle pas, qui cacha le mystère de la prière et des bonnes œuvres dans une gloire que le monde vit seule. Le monde, ce gros amateur de lumière et de bruit, ne se doutait pas de la perle qu'il y avait dans cette autre perle qu'on appelait Mozart. Les lettres d'aujourd'hui, qui font légende à ce saint caché, éclairent au moins de côté ce visage rêveur sous la fleur blanche de ses cheveux poudrés, et qui, malgré le costume épinglé du XVIIIe siècle, a quelque chose de la suavité de Louis de Gonzague. Elles nous la font voir, cette suavité, et nous en suivons le reflet jusqu'à ses derniers jours, qui vinrent si vite, sur cet étrange visage de Mozart, si différent du visage des hommes de son siècle ! Les vices de ce temps n'enlevaient que du fard. Ce qui était simple, profond et vrai, était plus fort que les mauvais souffles. Après une symphonie qui avait été un de ses triomphes, il écrivait de Paris à son père, en 1778 : « J'allai dans ma joie au Palais-Royal. J'y pris « une glace. Je dis le chapelet comme je l'avais promis, et « je rentrai. » En 1778, ce chapelet dit au Palais-Royal, ce brillant mauvais lieu du siècle, dans un coin solitaire,

après une glace, par cet illustre Mozart dont le nom était dans toutes les bouches, a du goût. Il aimait cette prière de l'amour, cette répétition de la même chose qui apaise les âmes passionnées. Comme Haydn, son ami, il se jetait à son chapelet quand l'idée ne venait pas « lorsqu'il avait *sifflé* pour qu'elle vînt », comme il le dit avec tant de grâce, cet inspiré qui va à l'idée sur les ailes du son : « *Il siffle et il ne vient personne!* » Il croyait qu'une dizaine de chapelet la faisait venir. Il faut lire dans le recueil en question la superbe lettre à son père (trop longue pour qu'on puisse la citer), quand cette mère, qui *avait bien du souci encore* malgré l'immense gloire de son immense fils, lui mourut sur les bras à Paris et qu'il dut l'apprendre, avec des précautions de cœur si pathétiques, au père resté à la maison. « J'ai toujours « été résigné à la volonté de Dieu », écrit-il. La résignation, en effet, est encore une des expressions de cette physionomie. Il l'eut tout petit, comme son talent inouï, comme le bonheur, comme la renommée. Et pourquoi l'eut-il, cette résignation, qui est une vertu et une tristesse? Était-ce un pressentiment de la mort qui devait le visiter de si bonne heure ? S'y résignait-il, à cette mort pressentie ? Ou se résignait-il à cette gloire, qui est un malheur et que les hommes croient une joie ? Toujours est-il que quand on regarde les portraits qu'on a de lui enfant, on pense involontairement à cette statue de l'Enfant-Dieu, le chef-d'œuvre de Canova, qui regarde sa croix en l'appuyant sur sa petite poitrine comme une

épée, — l'une des épées qui doivent percer sa Mère aux Sept Glaives, — et qui sourit, avec les lèvres rondes de l'enfance, d'un sourire d'homme si cruellement prématuré !

## IV

Mais, encore une fois, il faut lire ce livre qui nous déborde par tant de détails ravissants. Toute notre critique d'aujourd'hui n'est plus qu'un conseil. Nous avons dit qu'il y avait du Greuze dans ce recueil de lettres, mais il y a aussi du Diderot, du Jean-Paul, il y a du Joubert, ces trois nuances roses de joue de jeune fille qui a pleuré, mais tout cela fondu dans plus beau, plus délicat encore : la nuance chrétienne ! Ah ! les chrétiens, quand ils sont artistes, sont toujours les plus grands de tous ! Cette nuance chrétienne n'exclut pas la gaieté et même une certaine malice, une moquerie si douce et si fine ! Voir l'anecdote du comte de Seau, qui finit par cette observation comique : « A ces mots, il daigna relever de « quelques lignes son bonnet de nuit. » Cette gaieté charmante et contenue, nous la dirions pleine de morbidezze, si le mot n'était pas si italien en parlant de gens si allemands. Ils sont Allemands, en effet, Allemands avant tout, ces Mozart, et dans leurs lettres ils ont du Sterne,

qui était plus Allemand qu'Anglais. N'est-ce pas une idée à la Sterne que celle-ci ? Quand, après ses courses à travers les cours et les capitales de l'Europe, le père Mozart revint à Salzbourg avec son fils, couvert de ducats comme une Moresque, et les oreilles tintant des applaudissements prodigués à son *maëstro*, les Salzbourgeois, qui comprenaient surtout la danse des ducats, eurent le projet de se caver d'une illumination splendide. « Cette illumi-« nation — dit-il — aura cela de bon qu'elle servira à me « faire trouver le trou de ma serrure, quand, le soir, je ren-« trerai à la maison. » N'est-ce pas charmant? Ces gens-là sont plus forts que la gloire. Ils en connaissent les petites misères... et la grande. « Je suis fait pour être « maître de chapelle et *je ne puis* », — écrit l'auteur de la *Flûte enchantée* et de la *Clémence de Titus*. On le fait asseoir, cet adorable génie, chez je ne sais quel prince, à l'antichambre, avec des valets, — des chevaliers de l'arc-en-ciel, comme dit Shakespeare. Il sent cela... mais il ne brise pas tout ! Ah ! lire ce livre doit être un calmant dans les épreuves de la vie. C'est le verre d'eau pure qui remet le cœur. Quand nous n'aurions trouvé *là-dedans* que les appointements annuels du grand Mozart, le plus miraculeux musicien des temps modernes et de tous les temps, qui se montaient, comme maître de chapelle chez Mgr l'Archevêque de Salzbourg, à vingt-six francs soixante-quinze centimes, ne serait-ce pas assez pour conseiller la lecture d'un livre aussi consolateur !...

# BERLIOZ[1]

## I

Ce n'est pas un Berlioz inconnu qui émerge de sa Correspondance. Inédites jusqu'ici, ces lettres ne changent pas la moindre chose à l'idée que nous avions de Berlioz, — à ce que lui-même nous avait appris dans ses éloquents et cruels *Mémoires*. Ce n'est que des lettres de plus. Et cependant, cette correspondance n'est pas inutile. Recherchée partout avec acharnement et recueillie par Daniel Bernard, un des plus bouillants admirateurs de Berlioz, — il faut bien que tout bouille à la chaleur de cet homme de feu! — elle est, au contraire, un service rendu à tous ceux qui devinèrent et qui aiment ce génie longtemps méconnu, longtemps discuté... Et de fait, si elle n'apprend rien, cette correspon-

1. Correspondance inédite d'Hector Berlioz, par Daniel Bernard.

dance, elle confirme du moins ce qu'on savait. Elle est la preuve de la vérité de ces *Mémoires* qu'elle reproduit et qu'elle nous *redonne*, en des fragments plus familiers et plus intimes, mais non plus vrais; car Berlioz, avec son organisation fulminante, ne pouvait pas être plus vrai à un moment qu'à un autre de sa vie. Quoi qu'il fît, soit qu'il écrivît des *Mémoires* pour la postérité, soit qu'il parlât, dans des lettres, de cœur à cœur avec ses amis, Berlioz ne pouvait être que vrai comme la fougue, la colère, la furie, toutes les impétuosités d'une nature incoërcible, — que dis-je? d'une nature qui était l'Incoërcibilité elle-même !... Berlioz eut, toute sa vie, la vérité et la franchise du boulet plein qui sort du canon; et, en effet, il n'y a que les boulets creux qui fassent des paraboles.

C'était un boulet plein, mais le boulet était sensible. Il n'était pas de fer, comme l'autre boulet. Voilà la différence ! Et quand il ne brisait pas tout sur son passage, il se brisait lui-même et versait du sang, comme un cœur... C'est qu'il en était un! et gonflé de tout ce qui, en fait de sentiments, de palpitations, d'énergies et de puissances, ait jamais pu gonfler un cœur! Les œuvres de Berlioz sont là pour attester son génie, mais il n'y a que la vie racontée dans ses *Mémoires*, ou prise dans la source, plus profonde et plus immédiatement jaillissante, de ses lettres, qui puisse attester toute son âme, — cette âme de Berlioz étonnante, enthousiaste, douloureuse, exaspérée, terrible !... Berlioz, comme tant d'autres, aurait pu ne

laisser que des œuvres, et parmi ceux qui savent le mieux ce que le génie coûte, personne n'aurait imaginé qu'il y eût eu, *par-dessous* ce génie, une pareille âme, plus surprenante et plus rare même que ce génie, et que ce génie, rigoureusement, n'impliquait pas... Là est l'intérêt, l'intérêt immense de ces *Mémoires* et de ces lettres si vivantes, qui en confirment la vérité; et quoique la musique, avec sa science, ses mystères, ses splendeurs, ses infortunes et ses fortunes, soit à toute page de ces *Mémoires* et de ces lettres; quoique ce génie et cette âme ne respirent qu'à travers cette musique qui les divinisait, ce n'est pas l'intérêt de la question d'esthétique qui domine ici, mais particulièrement l'intérêt de nature humaine, — et c'est cela qui va nous occuper.

On n'a plus besoin, en effet, de s'occuper de la beauté des œuvres de Berlioz. Il n'y a plus de lances à briser pour elle. Elle n'est plus niée. Elle n'est plus contestée. Elle s'est imposée comme la lumière, qui entre jusque dans les yeux fermés des aveugles; car, à travers leurs paupières, les aveugles perçoivent qu'il fait jour. Cette beauté, on la subit, si on n'a pas été créé pour la comprendre et pour en jouir. Elle triomphe. Elle va régner, et en paix, sans discussion et sans révolte, la seule manière de régner! Elle va devenir une tradition d'admiration classique, et probablement c'est avec elle, qu'on écrasait naguère avec la musique de ses devanciers, qu'on écrasera la musique de ses descendants, s'il doit naître des Berlioz encore. Telle est la coutume de ce

généreux Esprit humain !... La Gloire, pour beaucoup de grands hommes, surtout dans l'ordre intellectuel, est la fille de la Mort. Mais la gloire de Berlioz, elle, malgré les douleurs d'une longue attente, ne s'est pas seulement levée du pied du tombeau sur lequel maintenant elle plane... Bien avant sa mort, il écrivait ces paroles pénétrantes et superbes, et tristes encore, quoique heureuses, à propos d'un de ces succès qui précèdent, comme les éclairs le tonnerre, le succès définitif, triomphal, immobile, éternel : « Ce qui me touche le plus dans les témoi-« gnages d'affection que je reçois (il appelait ainsi les « applaudissements !), C'EST DE VOIR QUE JE SUIS MORT. Il « s'est passé en vingt ans tant de choses que j'ai l'imperti-« nence d'appeler progressives ! On m'exécute à peu près « partout. » Il savait trop à quel moment arrivait habituellement la gloire, et il se croyait mort parce qu'il lui en venait un peu... Mais cela était une illusion. Il n'avait pas besoin de se croire mort pour se sentir glorieux. Il avait, lui vivant, à force d'œuvres successives, à force d'efforts pour les faire entendre, à force de combats héroïques contre les châtreurs et les étrangleurs qui voulaient les mutiler et les étouffer, fait tomber sur elles les premiers rayons de la gloire, et ç'avait été presque aussi difficile que de décrocher le soleil ! Il avait vaincu les oreilles rebelles. Il avait forcé les tympans. Il avait enfin pénétré dans la forteresse des opinions bêtes ou jalouses. Il y était entré comme, dans la campagne de Russie, ce sublime régiment, qui entra dans une redoute à cheval.

Il y était entré à cheval sur des chefs-d'œuvre! Le malheureux (si longtemps!) qui, pour la justification de l'affreux proverbe, n'avait jamais été prophète dans son pays, quand il l'était partout où ce n'était pas son pays; ce génie européen, acclamé avec des frémissements et des transports de plaisir et de reconnaissance en Allemagne, en Russie, en Angleterre, qu'on adorait quand on l'aimait, avait eu le malheur d'être né en France et le malheur plus grand pour lui d'aimer la France, et de ne vouloir de lauriers que ceux qu'elle lui refusait, cette terre dansante des *flons-flons* et du vaudeville, et de la *musique qui berce*, — comme disait Boïeldieu, qui lui reprochait, à Berlioz, parlant à sa personne, de n'être pas une berceuse de *l'enfant do, l'enfant dormira tantôt!* — Eh bien! c'est l'histoire de cet amour infortuné et fou pour une gloire faite pour la France, que nous apprenons dans ces *Mémoires* et dans ces lettres, qui nous font connaître l'âme la plus ardemment violente qui ait peut-être jamais existé.

## II

Il était donc Français, ce grand musicien. Il était né, pour la torture de toute sa vie, sur cette terre anti-musicale de France, dans le même pays que Stendhal, cet homme d'esprit, dilettante à contre-sens, dont il a parlé

en passant, avec le dédain de l'artiste qui n'a affaire qu'à un homme d'esprit et qui n'a pas besoin de s'arrêter devant cette chosette. Son berceau, à ce poète en musique, fut la poétique vallée de l'Isère. Il n'y devint pas musicien. Il l'était comme il était homme. On n'apprend pas à respirer. Le génie, dans les hommes, c'est comme la perle dans les huîtres. L'huître ne sait pas qu'elle y est. Nous, non plus. On ne sait comment elle s'y est formée et pourquoi elle est là, dans cette vile écaille... Le génie était en Berlioz. Il y était plus fort que tout, et il emporta sa vie, comme l'Ange la tête par les cheveux du Prophète, l'arrachant aux plans de son père, qui était médecin et qui voulait que son fils fût médecin comme lui. Ah! c'est la rabâcherie éternelle de l'histoire du génie. La Vocation luttant obstinément, désespérément contre la Paternité, obstinée aussi et furieuse. Ils croient, les pères, que vous n'êtes qu'un Enfant Prodigue, fait pour garder un jour les pourceaux et faire tuer un veau gras, un autre jour, quand vous reviendrez ; et ils vous maudissent, et vous vous en allez garder les virginales pensées de vos créations futures, ces oiseaux divins qui vous emporteront dans le ciel! Navrante recherche dans la cruauté de la destinée, ce ne fut pas son père qui maudit Berlioz, ce fut sa mère, et qui mourut, hélas ! avant d'avoir retiré de cette tête, faite pour l'auréole, sa malédiction. Cette catastrophe familiale, il faut la lire dans les *Mémoires*. Si son génie avait été heureux, aurait-il consolé Berlioz de l'implacabilité maternelle?... Mais il

devait trouver autant de souffrances dans son génie que dans son cœur et en tout, dans son art comme hors de son art, l'infortuné grand artiste! Il était organisé exceptionnellement pour épouvantablement souffrir.

Et je ne crois pas que dans l'histoire des hommes de génie, il y en ait un de l'intensité dévorante et immanente de Berlioz. Nous sommes encore si près de son génie et de son âme, que cela nous trouble et nous empêche de le juger et de conclure. Mais parmi ceux que l'on peut appeler les plus grands Intenses de ce siècle, Byron, Alfieri, Foscolo, Leopardi, même Beethoven, le damné de la Surdité, — prenez-les tous! il n'en est pas un qu'on puisse comparer à Berlioz. Foscolo, un Werther, un Werther italianisé et volcanisé, devint en peu de temps un plat Carbonaro. Leopardi n'était guères qu'un infirme désespéré, qui mourut jeune encore plus de sa colonne vertébrale que de son désespoir... Byron, après une orgie de cœur ou de sens, retombait vite dans son indolence ennuyée, dans cette nonchalance efféminée de Sardanapale et de Narcisse qui se regardait dans le miroir désespérant et désespéré de ses *Memoranda*... Alfieri seul peut-être, Alfieri, ivre de jeunesse, semblerait avoir quelque chose de la puissance passionnée de Berlioz, quand il crevait sous lui les chevaux les plus magnifiques, lancés bride abattue à travers l'Europe, pour apaiser sa soif de sensations: âme égarée, prenant l'espace pour l'infini! Mais le Temps vint, ce couvre feu avec sa cendre, et l'orageux poète, le farouche Hippolyte qui aurait cassé les reins

aux chevaux indomptés de Neptune, tomba dans la prose des lexiques grecs et du mariage. Tous donc, ces Intenses, ne furent intenses que par accès et que par places, excepté Beethoven, muré dans son mur. Berlioz, lui aussi, le fut toujours, et il ne s'apaisa ni ne se refroidit jamais. Après trois passions furibondes de cœur épuisées, et avec l'inépuisable amour de son art, qui, de tous ses amours, ne fut pas le moins furibond et celui qui saigna le moins, Berlioz fut repris de la furie de son premier délire pour la femme qu'il avait, comme Dante, aimée dès son âge de douze ans, et qu'il avait été quarante-neuf années sans revoir. Il avait plus de soixante ans alors. Et cet amour ne fut pas plus une vieille *romance en sentiment* que la *Marche du supplice* ne l'est en musique. Il fut convulsif, sanglotant et sublime ! Berlioz, c'est la combustion spontanée, et ce n'est pas qu'il flambe qui étonne, c'est qu'il ait duré, salamandre et fournaise tout ensemble, et brûlé toute une vie de soixante-sept ans !!!

## III

Ceci est prodigieux, n'est-ce pas?... « Silence, Esprits de feu !... » a dit un jour le grand Lamartine pour calmer la flamme de poésie qui lui dévorait le sein. Il ne l'eût pas dit à Berlioz, cet Esprit de feu qui ne se tut jamais ! Il était né inextinguible, et toujours on entendit l'harmonie de la flamme qui le consumait. Berlioz chanta et

composa comme il aima, jusqu'à sa dernière heure. Il mourut presque son bâton de chef d'orchestre à la main, car lui seul, depuis ces trahisons dont il eut l'honneur d'être entouré, ce Bonaparte de la musique, conduisait les orchestres de ses opéras et de ses concerts. Il aimantait les exécutants de son génie... et, excepté en France, — cette France qu'il aimait tout en la maudissant, comme Alceste aimait Célimène, — il arriva à des perfections d'exécution qui lui donnèrent autant de bonheur que la composition de ses œuvres, qu'elles achevaient, et que l'amour, dont il disait « qu'avec l'amour de l'art, « il avait l'amour de l'amour ! » Et en effet, il portait dans les deux la même ivresse et le même délire. Rappelez-vous la lettre sur la *Mort d'Abel*, à Kreutzer : « O génie ! « je me meurs ! je succombe ! les larmes m'étouffent ! « Quel infâme public ! il ne sent rien ! O génie ! Et que « ferai-je, moi, si un jour ma musique peint les pas- « sions... » etc., etc. Diderot, sur Richardson, n'est qu'un déclamateur en présence de cet enthousiasme. Et quand vous avez lu cette lettre, demandez-vous, puisque nous n'avons pas malheureusement dans le recueil de Daniel Bernard toutes les lettres (il n'y en a qu'une, je crois,) de Berlioz à Mlle Henriette Smithson, demandez-vous ce qu'il eût pu écrire à cette femme adorée qui ne l'aima pas tout de suite, mais dans le cœur de laquelle il entra, à force de douleur et d'amour, comme il est entré dans la gloire, à force d'amour et de douleur encore !...

Il aima Miss Smithson comme il aimait Mozart, « qu'il

« aimait — dit-il — jusqu'au sang, à le répandre tout en-« tier pour lui », comme pour elle ! Il l'aima comme il aimait Shakespeare, son *père* Shakespeare, comme il l'appelle : « *My father* », et il l'appelle bien, car il était réellement le fils de Shakespeare, — comme il était aussi le fils de Gluck. Le Génie peut bien avoir deux pères, puisque la Médiocrité en a un ! Berlioz, né de Shakespeare, vécut de Shakespeare. Il lui dut *Roméo et Juliette*. Il lui dut ses plus profondes et ses plus charmantes inspirations. Il transporta la langue poétique de Shakespeare dans sa langue musicale, à lui. Il transfusa ce sang divin dans ses veines, qui surent le garder et dans lesquelles il circula. Shakespeare et Gluck combinés, donnent Berlioz pour résultante... Qui sait même s'il ne dut pas à Shakespeare cette œuvre, non plus de son esprit, mais de son âme, sa passion célèbre pour Mlle Smithson, qu'il emporta pendant des années dans tous ses rêves et à laquelle il donnait, comme Oreste, « *son cœur à dévorer* ». Il l'avait vue dans le rôle d'Ophélie, et elle en resta pour lui éternellement idéalisée ! Le rôle enfonça la femme en lui, et à de telles profondeurs et avec des traits si brûlants, que même après ce mariage, qui lui apporta des félicités indicibles comme il en fallait à son âme affamée, et terminé comme tout se termine, par le désenchantement et la misère de toutes les réalités il ne put s'arracher du cœur une passion qu'il a peinte d'un mot, quand il s'écrie, hagard comme la Fatalité : « Il m'était aussi impossible de vivre avec elle que de la quitter ! »

Ainsi Berlioz, le Shakespearien, trouvait partout Shakespeare, dans son amour comme dans son génie ! Il n'était pas que l'Inspiré : il était le Hanté de Shakespeare. Il l'adorait comme le spectre bien-aimé ; car nous avons tous un spectre qui *revient* vers nous, et que nous aimons plus que la vie ! Plusieurs fois, même dans l'existence réelle, Berlioz eut des apparitions de Shakespeare. C'était Shakespeare, quand, obligé de faire exhumer du cimetière où elle avait été enterrée Miss Smithson, sa femme morte il y avait quelques années, et tenu d'assister, comme Hamlet, à cette cérémonie funèbre, ce ne fut pas la tête d'Yorick que le fossoyeur roula sous ses pieds, mais la tête idolâtrée d'Ophélie, arrachée brutalement de ce tronc qui avait tant reposé sur son cœur et dans ses bras, à cet Hamlet épouvanté ! Et quelques jours avant sa mort, ce fut Shakespeare encore. Daniel Bernard a raconté avec un accent très pathétique cette scène shakespearienne du grand Shakespearien qui allait finir. C'était à Grenoble, dans sa province natale, où on lui donnait, à Berlioz, un festival orphéonique. « Qu'on se figure — dit Bernard — une salle resplendissante de lumières, ornée de tentures, une table chargée de mets délicats, une réunion de joyeux convives attendant un des leurs qui tarde à venir... Tout à coup, une draperie s'entr'ouvre et un fantôme apparaît. Le spectre de Banquo? Non ! mais Berlioz, à l'état de squelette, le visage pâle et amaigri et les yeux vagues, le chef branlant, la bouche contractée par un amer sou-

rire. On s'empresse autour de lui, on l'acclame, on lui prend les mains, — ces mains tremblantes qui ont conduit à la victoire des armées de musiciens ! Un assistant dépose une couronne sur les cheveux blancs du vieillard. Il regarde d'un air étonné les amis, les compatriotes qui l'accablent d'hommages tardifs, mais sincères. On le félicite. Il paraît ne s'apercevoir de rien. Machinalement, il se lève pour répondre à des paroles qu'il n'a pas comprises... A ce moment, un vent furieux des Alpes s'engouffre dans la salle, soulève les rideaux, éteint les bougies; les raffales soufflent au dehors et des éclairs déchirent la nue, illuminant d'un fauve reflet les assistants muets et terrifiés. Au milieu de la tempête, Berlioz est resté debout. Il ressemble, environné de lueurs, au Génie de la Symphonie, auquel la puissante Nature fait son apothéose dans un décor de montagnes, et avec l'aide du tonnerre, musicien gigantesque ! »

## IV

Certes ! de tels spectacles, de telles impressions, qui rappellent le *Roi Lear* et *Macbeth*, donnent à la physionomie d'Hector Berlioz un caractère en rapport avec son génie. Elles lui font une atmosphère grandiose... qui lui sied et dans laquelle il gagne à être vu. Il n'y a assurément rien de pareil dans la vie de Gluck et de Beethoven,

ces grands hommes qui furent les Dieux de Berlioz et dont il est devenu l'égal. Et c'est ici qu'il faut se rappeler que Berlioz a été sacré le Beethoven français par un homme qui avait le droit de ce sacre : Paganini ! et après Paganini, par toute l'Allemagne enthousiasmée. Cela aurait dû calmer sa vie, à cet agité, à cet emporté, à cet amer et à ce sombre Dévoré de génie et d'âme. Il aurait dû mourir dans une olympienne sérénité. Il n'en fut rien... Il continua d'être toujours le démoniaque qu'il avait été toute sa vie, — enivré, mais martyr d'une gloire qui ne lui suffisait pas ! Au milieu des succès tardifs qui l'entourèrent des pourpres d'un soleil couchant, cet homme de taille de Beethoven souffrait d'une peine que j'oserai appeler mesquine. Le croira-t-on ? il souffrait de n'être Beethoven que pour Paganini, l'Allemagne et tous ceux, — tous ! qui se connaissaient en musique dans l'Europe musicienne. Il lui fallait Paris, le suffrage de Paris et de son boulevard. Par ce côté-là, Beethoven n'était plus en lui qu'un *boulevardier !* Il n'oublia jamais que sa musique, sa plus sublime musique et jusqu'à ses *Troyens*, son dernier pas sur la cime de l'art, avait été traitée de folle par des imbéciles qu'il aurait méprisés un à un ; et nerveux, gastralgique, spasmodique et presque épileptique de fureur, il se tordait de douleur comme le sybarite sur le pli de sa rose, sur ce gril allumé, — et allumé par lui, car c'était lui, cet embrasé, qui le rougissait ! — Triste spectacle, qui introduit une goutte de pitié, de cette pitié la sœur du mépris, dans l'admiration qu'il inspire...

Je l'ai vu une fois. Il me frappa beaucoup. Il était jeune encore; c'était un blond-roux, hérissé, crispé, anguleux. Il avait le bec de l'aigle et le poil du lion, et l'étrange aspect d'un animal héraldique. De froncement et d'expression, il ressemblait à ce lion qu'on a fait disparaître de la terrasse des Tuileries, qui mordait, en se rechignant, un serpent. Il en avait mordu, sans doute, mais encore plus de ces moucherons, *vil excrément de terre*, qui faisaient rugir dans la Fable le royal quadrupède et qu'il aurait dû dédaigner. Il ne le put pas. Là s'arrêta, contre ce fétu, le flot irrésistible de toutes les puissances de cet Océan... Artiste énorme, cœur aux colères de Samson contre les Philistins, il ne décolèra jamais un seul jour, une seule minute de sa vie. Comment se serait-il apaisé?... Il n'avait pas ce qui apaise. Homme sans foi de ces jours mauvais, il ne connaissait, comme les artistes de ce temps, que le Beau pour tout Dieu, le Beau qu'ils produisent... Peut-être ne pensa-t-il jamais à Dieu qu'en écrivant l'*Enfance du Christ*, ce doux chef-d'œuvre. Et qui sait? peut-être aussi, dans sa bonté, Dieu l'a-t-il pris pour une prière !...

# REMÉNYI

## I

Il est Hongrois, — malgré son nom, qui serait français sans ce singulier *i* qui vient après l'*y* grec, ce qui n'est pas une orthographe de France. Il est Hongrois comme Liszt, et c'est tant mieux pour la Hongrie! Mais qu'est-ce que cela nous fait, à nous?... Pour nous, son talent est du pays mystérieux des talents immenses... Il est violon solo attitré de Sa Majesté Apostolique, l'empereur d'Autriche, et de Sa Majesté hérétique, la reine d'Angleterre, et c'est tant mieux pour la reine d'Angleterre et pour l'empereur d'Autriche d'avoir un pareil fonctionnaire à leur service ! Mais qu'est-ce que cela nous fait encore? Il est lui-même une Majesté : Sa Majesté l'Empereur du violon, successeur apostolique de S. M. Paganini, la Majesté la plus aristocratique de toutes les

majestés de l'Art, car elle fut à la fois céleste et diabolique... Majesté et surtout magie ! C'est un magicien que Reményi, et son archet, c'est sa baguette ! C'est un sorcier qui, sur son archet, nous emporte à califourchon comme les sorcières emportaient sur leur manche à balai les gens curieux d'assister au Sabbat. Seulement, ce n'est pas au Sabbat, qui veut dire un affreux bruit, qu'il nous emporte, mais c'est dans le ciel de l'harmonie, c'est dans l'enchantement de toutes les sensations, de tous les sentiments, de toutes les rêveries, — et c'est de là que nous redescendons absolument ensorcelés.

Et c'est de là que, moi, j'arrive. J'ai, pour mon compte, fait ce délicieux voyage mardi soir, 6 du courant, et c'est aujourd'hui, pas plus tard qu'aujourd'hui, que je veux vous en parler au *débotté*, — au débotté de ces bottes de sept lieues que cet homme-fée m'avait mises pour le suivre là où son magnétique et impérieux violon m'avait dit d'aller !

Ce n'était pas, du reste, la première fois que je l'entendais, cette grande célébrité européenne. Je l'avais déjà entendue à plusieurs reprises, car il est, Reményi, bon enfant, bon homme et bon prince comme les vrais génies, et toujours prêt à rendre heureux tous ceux qui peuvent l'être en l'écoutant... Il ne fait pas d'économie avec les trésors d'inspiration et de talent que Dieu lui a versés sur la tête. Il n'est pas le Harpagon de son génie. Il en est le fils prodigue. Il en jette la monnaie brillante à pleines mains autour de lui, et les âmes (quand il y en

a là pour l'écouter) ramassent... tant qu'elles veulent! J'ai assisté à des séances de cinq heures où il nous jouait, de mémoire et d'enfilée, douze morceaux de Beethoven ou de Schubert, avec une verve inextinguible de feu grégeois et ce « toujours prêt » qui charme les femmes. Je l'ai entendu dans quelques salons (des étouffoirs à force de tapis et de draperies) où il faisait, en la contenant, devenir charmante, de tonitruante qu'elle était, la grande voix de son violon, — de ce violon qui, tout seul, eût pu faire la besogne des quatre-vingts violons de Condé, dans la tranchée de Lérida! Je l'ai entendu, plus dilaté et plus à l'aise, dans l'église de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, un matin qu'il mettait deux airs, exécutés avec sa magie, dans la corbeille d'une mariée, comme on y mettrait deux diamants; et j'avais pu mieux juger, dans les espaces et les hauteurs de cette église, de la puissance de ce violon qui pouvait vaincre l'orgue en ses basses profondes et qui, en remontant, s'élevait tout à coup sur un fil de son — un *fil de la vierge* de son — jusque par-dessus le *soprano* aigu des enfants de chœur. Il nous joua, à cette messe de mariage, la marche triomphale du Couronnement de l'empereur d'Autriche. Et c'était bien choisi, puisque c'est un triomphe que le mariage, et quelquefois, un couronnement... Paris ignorait combien nous, — une poignée d'heureux, — nous étions, ce matin-là, de toutes les manières *à la noce*... Paris ne savait pas officiellement encore que Reményi fût de retour; car, en 1848-1849, il y était venu, et il était

resté de sa musique comme un éblouissement aux oreilles de cet étourdi de Paris, qui oublie comme il aime, et qui ne le connaissait déjà plus que par la Renommée, — une musicienne aussi, mais qui ne joue pas toujours juste, — tandis que c'est lui, lui, Reményi, qu'il faut entendre pour avoir de son talent l'idée exacte que la Renommée, si fort qu'elle joue, ne saurait donner !

Eh bien ! c'est cette idée exacte que Paris peut avoir depuis mardi dernier, à partir de neuf heures du soir.

## II

A cette heure-là, en effet, commençait le concert qu'il a donné aux Italiens, — un concert qu'on peut appeler titanesque, par la grandeur et la difficulté des morceaux qu'il avait à exécuter. Admirablement composé pour mettre en valeur les prodigieuses qualités de son jeu, ce concert a produit une impression à laquelle on ne s'attendait pas, du moins dans de pareilles proportions. A la salle Ventadour, on est assez généralement froid, parce qu'on y est connaisseur. On y entend assez de forte et grande musique pour avoir le droit d'y porter cette froideur aristocratique. Mais comme, ce soir-là, elle a été vite fondue, cette glace ! Qui sait, d'ailleurs, si dans les premiers

moments du concert donné par Reményi, on ne se gardait pas contre le musicien annoncé comme l'élève et l'ami de Liszt, et qu'on appelait le Liszt du violon. On se rappelait peut-être trop le faste de Liszt et la superbe de la mise en scène de cet Artaban du piano, — que la vanité française ne lui a pas pardonnée, car la France veut avoir *seule* le privilège de la vanité, et quand on en a autant qu'elle, elle se fâche comme si on la volait!... Mais Reményi ne ressemble pas plus à Liszt que la redingote grise de Napoléon ne ressemblait à l'uniforme rose et brodé d'or du roi Murat. C'est un grand artiste dans la simplicité césarienne de sa force. Il est même un peu chauve comme César, puisque nous parlons de César. Il a sur la tête la place du laurier. C'est un homme de quarante ans, au visage tranquille, et qui ressemble aux portraits que nous avons de Gluck. Quand il s'est approché de l'estrade, sans forfanterie et sans coquetterie, mais avec la désinvolture de la certitude et l'aplomb de la sécurité, et qu'il a attaqué, avec la sérénité du dieu de l'harmonie lui-même, le magnifique concerto pour violon, avec orchestre, de Mendelssohn, la salle était déjà conquise par l'instrumentiste grandiose, et elle semblait comprendre qu'il n'eût pas pour rien le visage de Gluck.

Elle était conquise et elle allait être enlevée! Il allait l'enlever, pour, après, la balancer dans les émotions les plus diverses, dans des morceaux d'une beauté qui à chaque morceau augmentait toujours, et qui allaient de Mendelssohn à Molique, de Molique à Bach, de Bach à

Chopin, de Chopin à Paganini. Échelle de Jacob du génie, qu'il nous a fait monter et descendre pendant deux heures comme si nous avions été des anges, — et nous pouvions le croire en l'entendant! Le violon de Reményi donne de ces illusions et de ces ivresses. Il ravit tout à la fois et il étonne, ce violon enchanté, — et, chose délicieuse, il n'étonne qu'après qu'il a ravi !... Certes! pour avoir été un ange pendant quelques minutes par le fait de ce violon divinisateur, je ne me crois pas plus critique d'art qu'avant de l'entendre; je ne suis qu'un Gros-Jean comme devant, mais un Gros-Jean sensible. Seulement, je le jure sur l'âme qu'il m'a travaillée, je ne crois pourtant pas me tromper lorsque j'affirme que dans les deux concertos de Mendelssohn et de Molique, et surtout dans la merveilleuse fugue en *sol* de Bach, Reményi s'est montré le plus purement classique et le plus imper sonnel des interprètes, lui qui de nature est le plus personnel, le plus original, le plus romantique des créateurs. Il est, en effet, essentiellement créateur, ce violon sublime, et il faut lui savoir gré de ne toucher aux créations des autres qu'avec des mains savantes et impersonnelles, tant son génie a de fougue et de fécondité, comme il nous l'a prouvé, du reste, quand il a dit les *mazurkas* transcrites de Chopin, de manière à remuer les os d'ivoire de ce suave poète dans son cercueil:

Sa cendre encor frémit doucement remuée,
Quand dans la nuit sereine une blanche nuée
Danse autour du croissant des cieux!

Et de fait, transcrire ainsi, c'est créer, et il n'y a que le génie qui puisse toucher de cette façon-là, sans le profaner, au génie !

## III

Encore une fois, je ne veux pas dogmatiser et faire le critique. Il faudrait Stendhal, le sensualiste musical, qui comparait le bonheur donné par la musique au bonheur donné par l'amour, pour parler dignement de Reményi. Moi, je ne suis qu'une âme ignorante et barbare qui aime la musique comme autrefois l'aimait le roi Saül, et je n'ai à vous raconter que mes impressions personnelles. A défaut de Stendhal pour faire comprendre Reményi, il faudrait un violon comme le sien, et je n'ai que cette misérable plume au bout des doigts !... Quelles qu'elles aient été, cependant, ces impressions, quelles qu'en aient été la profondeur et la puissance, elles n'ont pas été inattendues. Je reconnaissais Reményi et j'avais une idée de lui qu'il a pu égaler en la variant, mais qu'il ne pouvait pas surpasser dans ce concert aux Italiens, qui, tout le temps qu'il a duré, a été une ascension progressive de son génie. Ce n'est pas un concert de deux heures, ce ne serait pas même une succession de plusieurs concerts

comme celui de mardi dernier, qui pourraient faire jamais entrevoir le fond de ce musicien inépuisable, de ce puits artésien d'harmonie, incessamment jaillissant.

Le talent de Reményi a l'infini du rêve... Je n'ai point entendu Paganini, l'homme qu'on cite toujours, l'être inouï, resté comme une mesure, dans l'esprit des hommes presque épouvanté, pour prendre la hauteur des grands artistes qui doivent venir après lui; mais, certes, Paganini lui-même n'eût pas joué d'une manière plus incroyablement saisissante ces *Caprices* qu'il a inventés, et par lesquels Reményi a fini son concert de mardi soir. Un coup d'archet ou d'aile de plus était impossible. Le roi est mort : vive le roi ! Paganini est mort : vive Reményi ! C'est la même chose. C'est toujours le génie de l'exécution musicale qui continue et qui dure plus que les monarchies ! L'exécution de Reményi, ce soir-là, a été de la plus merveilleuse poésie, et non pas seulement pour l'âme et les oreilles, mais pour les yeux... Le virtuose s'y est transfiguré. Il y a eu une vraie beauté de passion quand, ivre du génie de Paganini et de lui-même, il a roulé, en jouant, sa tête sur la table de son violon, comme s'il avait voulu l'entr'ouvrir et l'y plonger pour lui faire prendre un bain d'harmonie ! Il y a eu son coup d'archet superbe, le coup d'archet qui semble tomber du ciel, comme la foudre, et qui le fait Reményi ! C'est le coup de sabre du Hongrois, c'est la signature de sa nationalité, que ce coup d'archet qui rappelle le coup de sabre d'Attila ! A de certains moments, on croit qu'en

s'abattant sur son violon, cet archet, lumineux comme un acier, va le fendre tout à coup et le faire voler en éclats ; mais le fragile violon est plus solide que le monde au temps d'Attila!... Je n'ignore point tout ce qu'on raconte de la prodigieuse exécution de Paganini, qu'on a fini par appeler « infernale », ne sachant comment la nommer. La tournure élancée et fringante du Diable qu'avait Paganini, sa maigreur cuite au soufre, ses longs cheveux charbonnés, son nez en crochet, ses yeux en soupiraux d'enfer, s'accordaient bien à l'épithète donnée à son exécution. Paganini était le plus terrifiant des contes d'Hoffmann, venant à vous sur de longues pattes de héron... Le cordial, humain et presque joyeux Reményi n'est pas cela. Ce n'est pas un démon, mais c'est un poète, et voilà la différence entre les deux virtuoses.

L'un, c'est le Fantastique, — l'autre, c'est l'Idéal.

# LE SALON DE 1872

## UN IGNORANT AU SALON

### I

A un directeur de Journal.

C'est moi, monsieur, qui suis cet ignorant-là !

Je ne m'en vante pas, mais j'ai cru devoir vous le dire quand vous êtes venu à moi, et je crois devoir le dire tout aussi rondement au public, qui peut-être n'y viendra pas. Ni à vous, ni à lui, je ne veux vendre chat en poche. Vous, monsieur, vous n'avez pas eu peur — le public sera-t-il aussi brave que vous? — de ma déclaration d'ignorance, quand il s'est agi de faire le Salon dans le *Gaulois* ressuscité, et, Gaulois vous-même, vous avez gaiement pensé : « Tiens, comme cela, ce sera plus drôle ! Celui-ci ne sait rien de ce que les autres savent peut-être trop... Si j'essayais !

« Et pourquoi pas? En général, les ingénues sont intéres-

santes quand elles ne sont pas par trop bêtes. L'ignorance donne parfois aux impressions de la fraîcheur et de l'originalité. Parmi les critiques d'art autorisés, comme on dit, et qui ont présentement de gros pignons sur rue, en voici un qui n'a pas même, pour s'y abattre et y percher, le soliveau de l'hirondelle ! Il n'est pas, lui, professeur juré ou non juré d'esthétique. Il n'a pas de cravate empesée. Il n'endoctrinera pas pédantesquement mes abonnés. Il n'a point parcouru l'Europe en guignant les tableaux de tous les Musées, frotté son nez et blasé ses yeux contre tous les marbres, et rapporté dans sa tête des comparaisons qui font de la Critique une demoiselle renchérie.... Lui, il est vierge de tout cela, et les virginités sont si rares ! Il ne dira jamais que ce qui lui viendra quand il se plantera devant une toile et devant un plâtre, et ce sera tout. Et la science, puisqu'il n'en a pas, ne cachera ni n'obstruera son âme, — s'il en a. C'est une carte à jouer... »

Jouons-la donc, monsieur ! Nous ne prenons pas les gens en traître. Tenez ! au petit bonheur de mes impressions et de mon ignorance, et au hasard de la fourchette !

Pourvu que cette diable de fourchette ait des dents !

## II

Elle aurait, certes, trouvé où les mettre dans l'épaisseur intellectuelle ( je ne parle pas de l'autre) de la foule qui se ruait à l'Exposition aujourd'hui, vers trois heures. C'était affreux ou c'était superbe, selon le cas... ou l'opinion de l'appréciateur; car cette foule jabotante, et qui devant les tableaux et les statues prenait des attitudes, faisait de la critique à sa manière en attendant la nôtre. Or, à la voir, — mais, tête-bleu! à ne pas l'entendre, cette foule entassée là, qui, dès deux heures, a fait fermer les portes pour que le Salon n'éclatât pas comme une bouteille trop pleine, — on aurait cru qu'en France nous sommes tous des artistes, fous de l'Art! Les benêts qui sont contents de tout, et il y en a même en république, constatent gravement, en voyant cela, que Paris c'est Athènes. Paris-Athènes! le vieux cliché sur lequel roupillent tous les Bartholo du progrès et des Républiques! Artistes! il n'en est rien pourtant. La France ne fut jamais un peuple artiste. Soldat, oui, autrefois! Mais artiste! Nous sommes toujours et nous ne serons jamais que les vieux badauds de Rabelais, mais cubés, à cette heure, par un ennui immense qu'il ne connaissait pas, lui, l'heureux Rabelais! et qui nous fait sortir de chez nous et aller

partout où va la foule : à l'Exposition comme à l'Église, au cimetière comme à l'Opéra ! C'est cet ennui, que nos malheurs ont rendu plus profond et plus insupportable, en y ajoutant les noires et rouges anxiétés de l'avenir ; c'est ce besoin, plus effroyable que jamais, de se *tirer de devant soi* (admirable expression populaire !), qui explique cette ruée de monde à l'Exposition cette année, et peut-être aussi le goût du médiocre, qui est le goût de tout le monde ; car, il faut bien le dire d'abord, l'Exposition de cette année est médiocre. C'est un fonds de médiocrité honnête, laborieuse et quelquefois cossue, sur lequel pointent lumineusement, ici et là, quelques œuvres charmantes dont nous allons juger le charme, qui n'est pas cependant le charme vainqueur, irrésistible et souverain de la grande supériorité.

Et, chose étonnante ! c'est dans la Peinture que se marque le plus cette médiocrité. Cette année, la Sculpture, en décomptant le nombre des sculpteurs du nombre des peintres qui exposent, est relativement plus riche d'œuvres que la Peinture. Ce n'est pas l'usage. La couleur est la grande sirène. Une fillette bouquet de roses, efface la pâle et idéale Rosalinde. Les yeux boivent la couleur, et en restent enivrés au point d'en oublier la ligne de la forme pure. Les yeux, organes du péché, sont si libertins ! Mais tout incroyable que cela puisse être dans une société aussi corrompue que civilisée, la chose est et frappe : — Sculpture a fait un pas, cette année, qu'il faut constater. Aussi est-ce par elle que je veux

commencer ce Salon, qui exprime mieux que s'il y avait des artistes indiscutables et écrasants, toujours plus ou moins solitaires, la tendance générale de l'esprit et la préoccupation du moment, dont, plus tard, j'aurai à rechercher les causes...

## III

Puisque j'ai dit que la sculpture l'emportait, cette année, en mérite sur la peinture, toute proportion gardée entre le nombre des exposants, à la sculpture donc la place d'honneur ! Et je vais commencer par elle. J'entre par la porte du milieu dans ce Salon, qui est un jardin et qui est aussi une œuvre d'art à sa manière, et je tourne superstitieusement à gauche, — à gauche, le côté du cœur ! — résolu d'aller toujours devant moi, avec la simplicité non pas d'un âne qui trotte, mais d'un âne qui ne trotte pas, jusqu'à la première chose qui m'arrêtera et m'accrochera, et me prendra par le collet, si c'est une force ; par le cou, si c'est une volupté !

Eh bien ! je n'ai pas attendu longtemps. Au troisième pas, j'ai été pris... par le cou, et me voilà fixé par une caresse. Cette sensation m'a été donnée par la négresse de M. Calvi (évidemment une Abyssinienne). Moi qui

suis aussi neuf en sculpture qu'un Abyssinien, je ne sais rien de M. Calvi, ni de son passé ni de ses précédents ouvrages. Mais, à son nom, il doit être Italien (le livret donne son adresse à Milan), et encore plus à sa manière de chiffonner et de tortiller le marbre ; car il n'y a que des mains italiennes pour donner au marbre ces mollesses et ces morbidesses incomparables. Le buste de M. Calvi, ce buste noir, étrange et charmant, est enroulé dans une draperie dont le marbre est devenu de la soie, sous un ciseau de fée. Cette tête renversée sur l'épaule, où, chose difficile et conquise ! les signes de la race inférieure sont idéalisés sans cesser d'être, exprime — chastement, à force de passion, — toutes les langueurs à moitié pâmées d'un pays de feu... Que fait-elle, ainsi posée, cette tête noire, cette fille de la Nuit?... Certainement, elle danse. On sent qu'elle danse, quoiqu'elle ne soit qu'un buste. L'imagination n'hésite point et l'achève en danseuse. Il y a, dans cette tête, comme le mouvement des hanches qu'on ne voit pas, ce mouvement du corps avec lequel ces filles, cuites et recuites à la flamme du soleil, expriment l'amour, comme les femmes de nos climats l'expriment avec leur âme ! Même dans la main ramenée vers le sein gauche qui tient la branche verte, et qui est délicieuse de délicatesse et fait penser, par sa finesse, à la finesse des pieds absents, il y a un peu de la pâmoison de cette tête enivrée. Voyez l'écartement des doigts ! L'ensemble de tout cela est adorable et m'a donné, au premier comme au dernier regard, l'impres-

sion (*dolce colpo*) d'un chef-d'œuvre. Oui, positivement, d'un chef-d'œuvre !

Il est vrai qu'il y avait derrière moi deux forts connaisseurs, qui critiquaient les paupières de cette fille, d'une race où les paupières sont larges pour faire ombrelle aux yeux contre le dévorant soleil. Ils les ont appelées *des cabriolets*. Je n'attellerais pas ces messieurs au mien. Critique nécessaire, du reste, la sottise ! Sur un fond de bêtises, les belles œuvres bombent et s'enlèvent mieux.

## IV

Tout près du buste noir de M. Calvi, et pour chasser la rêverie qu'il cause à l'imagination énamourée, j'aperçois le *Bazile* de M. Zacharie Astruc, — une grande page en relief. Ceci est un autre genre de sensation. M. Zacharie Astruc n'est pas que sculpteur (1), il est beaucoup d'autres choses encore. C'est un aquarelliste d'un talent très distingué, très subtil, très retors, très japonais. et Dieu sait si les Japonais sont artistes ! Il ne se fâchera pas de l'expression. C'est un littérateur et c'est un poète. C'est même un musicien, mais ce qu'il est surtout et veut être surtout, c'est un sculpteur. Au milieu de ses nom-

1. On l'a vu plus haut.

breuses facultés, trop nombreuses peut-être, car nous n'avons qu'une vie pour chaque faculté, se dresse, impérieuse et dominatrice, la sculpture. Comme on ne se défait pas des habitudes de son esprit, le poète et le littérateur poussent M. Astruc à faire de la *sculpture qui pense*. Preuve son *Bazile* d'aujourd'hui, son *Bazile*, auquel il a le projet de donner l'an prochain pour pendant le *Tartuffe* de Molière. C'est ainsi qu'il veut mettre debout et sous le regard les deux profonds types d'hypocrisie que Beaumarchais et Molière, ces sculpteurs aussi, ont sculptés en pleine âme humaine, en pleine scène, en pleine langue française, leur triple marbre, à eux !

C'est hardi. Réussira-t-il ? Il a commencé de réussir. Son *Bazile* annonce bien son *Tartuffe*. Le *Bazile* de M. Astruc sort de l'Alhambra qui fait le fond, du bas-relief, et l'homme, selon moi, est tellement vivant, qu'on ne s'aperçoit pas tout d'abord du défaut de ce fond que je me permettrai de signaler tout à l'heure... Le *Bazile* vous prend et vous confisque. Beaumarchais reconnaîtrait son fils. Il a la soutanelle raide, à plis droits et maigres, cet espèce de fourreau dans lequel le cuistre est entré comme un parapluie dans son étui, et cette ceinture qui le sangle sous les aisselles et plaque une large boucle sur son estomac, creux comme la gorge de l'avarice et de l'envie, accoutrement certes peu favorable à la sculpture et qu'il fallait être hardi pour oser ; mais sous ce costume imposé par la tradition, et d'une si effroyable ingratitude, il y a un homme, — il y a une anatomie, —

il y a une forme que le pouce a moulé nue avant qu'il la moulât habillée, et cet homme est ce qu'il doit être comme animal humain et comme type d'animalité inférieure. Bazile est bas, rampant, avide, envieux, hypocrite, un coquin capable de tous les crimes lâches, incapable seulement des crimes hardis, et c'était cela qu'il fallait traduire sans laideur, ce qui est l'art vrai — et l'art difficile. Exprimer en effet la laideur morale simplement par la laideur physique, dans les arts plastiques, c'est facile et grossier ! C'est le pont aux ânes des imbéciles, qui s'imaginent que c'est la voie Appienne. M. Zacharie Astruc n'a point passé sur ce pont-là...

Son Bazile, c'est Bazile ; — mais, allez ! Courbet ne l'aurait pas peint comme il l'a montré. Ce Bazile n'est pas laid, mais il est Bazile. C'est le cuistre que vous savez, idéalisé, car la sculpture, bien plus idéale dans sa tendance que la peinture, doit idéaliser jusqu'aux cuistres ! Le Bazile de M. Astruc tient une bourse d'une main, de l'autre son cahier de musique, et il chante. La bouche, aux dents belles, la bouche d'une voix de basse, est ouverte à la Duprez, et on *voit le son* en sortir, le son qu'on n'entend pas par les oreilles ! Le mouvement de la main qui tend la bourse, et qui sent l'avidité du drôle plus que la noblesse de la mendicité espagnole, les lignes de cette tête basse, mais correcte, le corps enfin de cet homme qui se moule bien sous sa rigide soutanelle, tout cela a de la tournure et, malgré l'étroitesse du vêtement, véritablement de l'ampleur. Tout

cela révèle une main alerte et un pouce puissant, qui deviendra plus puissant encore. La seule chose que je reproche à M. Zacharie Astruc, c'est que sa statue soit écrasée par le fond qu'il a eu la coquetterie de lui faire. Coquetterie est le mot. M. Astruc a voulu montrer qu'il était aussi architecte; il a joué avec les dentelles murales de l'Alhambra. Mais son Alhambra n'est pas en proportion avec sa statue. Le chapeau de Bazile entre dans le mur, ou en sort, comme une pièce de canon, et si Bazile l'ôte, ce chapeau d'un calibre si menaçant, tout s'en vient par terre et s'écrase. D'un autre côté, l'homme et le monument ne sont pas en proportion l'un avec l'autre. Il faudrait à cette face d'Alhambra trois ogives de plus au-dessus de la tête de Bazile, et d'autant plus que la sculpture n'ayant pas et ne pouvant avoir la perspective d'un tableau, on n'arrive guères, dans un bas-relief, à la perspective, que par la proportion de toutes choses et leur harmonie.

Mais, après tout, le point principal de la composition ce n'est pas l'Alhambra : c'est Bazile, et M. Zacharie Astruc a rendu *sculpturalement* cette figure dont, au théâtre, les acteurs font une caricature sinistre, parce que l'art dramatique et la sculpture n'ont pas les mêmes manières de s'exprimer. Après le Bazile idéalisé, j'attends l'idéalisation du Tartuffe, plus difficile encore parce que le Tartuffe de Molière est bien plus profond, bien plus féroce, bien plus diaboliquement hypocrite que le calomniateur de Beaumarchais.

Quand ce sera fait, que M. Astruc nous sculpte l'hypocrisie femme et nous donne la Macette de Régnier ! Il aura épuisé toutes les faces de l'hypocrisie, et sa trilogie sera complète.

## V

En tournant le dos au *Bazile* de M. Zacharie Astruc et en remontant vers l'entrée de face, on trouve, à droite, des massifs de fleurs et de verdure qui font un très charmant repoussoir à toutes ces statues blanches ; mais à gauche, hélas ! on trouve aussi (ce qui n'est plus de l'art) un affreux restaurant, tachant de sa cuisine ce Salon-jardin dont j'ai vanté l'arrangement et le goût. Oui, le croira-t-on ? un restaurant ! un restaurant, ridicule, ici, et même répugnant (1) ! Le bas génie de ce temps, le confortable, qui se fourre partout, et, dans tous les ordres de faits, abaisse l'art et tue l'élégance ; le confortable et l'industrie n'ont pas manqué leur coup grossier. Ils sont venus s'étaler impudemment ici où ils n'avaient que faire, et rappeler à ceux qui y venaient chercher une sensation esthétique que si on avait des yeux on avait aussi un ventre, et la bête a eu son râtelier. Franchement, pour toute âme délicate, c'est-à-dire artiste à

1. Ce que j'en ai dit ne l'a pas fait supprimer, ô industrie !...

quelque degré, un restaurant est odieusement déplacé dans un salon de sculpture, où l'on vient passer quelques heures sans que la bête ait énormément à souffrir de ses besoins matériels. Mais l'administration ne s'est pas senti le courage de dire aux estomacs voraces ou aux estomacs délabrés : «Bonnes gens, allez manger plus loin ! » Elle a un ventre aussi, l'administration, et elle a, au nom du progrès dans tous les genres que nous faisons, accepté le restaurant... Qui sait? nous en verrons peut-être un dans le bas côté des églises si le progrès marche encore un peu.

## VI

Et dégoûté de ce détail, selon moi immonde, je vais, pour me purifier les yeux et la pensée, jusqu'à l'*Homme de l'âge de pierre* de M. Fremiet. Ici, c'est par le collet que je suis arrêté, car la chose est forte. L'artiste qui a sculpté cette statue est l'élève de ce Rude dont le nom dit bien le talent, et il a cherché à s'élever jusqu'à l'empoignante manière de son robuste maître. Il y arrivera. Son *Homme de l'âge de pierre* est un berger de ce temps farouche. Superbe de sauvagerie et de joie triomphante, il vient de tuer un loup dont il a la tête coupée

dans l'angle de son bras musclé, et il crie en dansant. On voit qu'il a longtemps manqué son loup, à la façon dont il crie ! Par sa danse, il en foule aux pieds — avec quelle fureur joyeuse ! — le cadavre. Par son cri, dans lequel il y a du rire, il dit : « Enfin, je te tiens ! Tu vas payer pour mes moutons ! » C'est toute une revanche. Ah ! que la nôtre avec la Prusse ressemble à celle-là !

Rien n'est plus expressif d'énergie parmi toutes les statues du Salon que cette statue de l'*Homme de l'âge de pierre* de M. Fremiet. Rien ne fait mieux comprendre la beauté suprême de l'énergie. Pour nous autres, vieux amollis qui ne sommes pas de l'âge de pierre, mais de l'âge de coton, cette statue est un reproche et une éducation tout ensemble. On tend les muscles qu'on n'a pas en la regardant, et on voudrait danser sur le cœur de la Prusse l'espèce de pyrrique enragée qu'elle danse ! Expressive comme un tableau, cette statue, brutale pour nos pauvres petites mœurs, n'a peut-être pas toutes les qualités de la grande statuaire, mais elle les promet. L'homme qui a sculpté ce dos trop maigre et ces mollets trop brusquement durs, qui ne saillent pas mais jaillissent comme deux projectiles, n'est pas encore le Géricault de la sculpture, le Géricault des *Boxeurs*, qui avait en lui un si fier sculpteur dans le fourreau éclatant d'un si grand peintre ! Mais qu'il travaille, pour le devenir !

Et, pour cela, qu'il oublie son temps, — qu'il se fasse bien par la pensée un homme de pierre, puisqu'il est

sculpteur. Il aime l'énergie et il est créé pour elle. Mais qu'il s'éloigne de la fausse énergie, qui se tend, qui se convulse ; qu'il s'éloigne de l'épileptique énergie de ce faible temps ! Malgré l'impression puissante que me cause la statue de M. Fremiet, si supérieure par la vigueur à toutes les autres statues du Salon, je ne vois pas moins les choses modernes qui se mêlent à une inspiration si mâle. Les poignets de son triomphant *Tueur de loup*, les chevilles, les pieds, qui cependant griffent bien le sol, mais où les nerfs se marquent en réseaux de fibrilles sur le point de se rompre, ne sont certainement pas de l'âge de pierre, mais de l'âge... de l'absinthe. La mention du livret, qui parle de fragments humains de l'époque, ne me trouble pas. On bâtit du côté où l'on croule. Je suis averti par cette mention même de ce qu'on voudrait bien cacher, c'est que la *reconstitution* dont on parle n'est qu'un *rapport* et que les morceaux *rapportés* sont modernes, et peut-être ont été sculptés en sortant de l'absinthe, après six heures du soir. Ah ! que M. Fremiet, dont le talent promet et tient tant déjà, y prenne garde. Son *Homme de pierre* sent son Ouvrier de Saint-Etienne, dans sa nervosité, encore plus que le Pasteur des premiers âges. C'est, de tempérament, de regard et de main, un vrai sculpteur que M. Fremiet. Eh bien ! cette pitoyable époque dont, comme moi, il a le malheur d'être, cette époque de chinois absinthés, n'a rien à voir avec la grande, la forte, la calme, l'olympienne sculpture. Ah ! que M. Fremiet reste de

l'âge de ceux qu'il sculpte, car les hommes de notre temps, bustes tout au plus, quand ils sont quelque chose, ne sont pas bâtis pour la grande statuaire, et, lui, c'est à cette condition qu'il sera digne d'elle !

## VII

Malheureusement, il en est plus que je ne voudrais, et peut-être moins qu'il ne veut en être, de ce temps anti-statuaire par ses idées et par ses hommes, et j'aurai bien de la peine à l'en arracher ! S'il y échappe par les qualités de son *Homme de pierre*, il y retombe bien lourdement par son grand buste de *la Guerre*, évidemment fait contre l'idée de guerre, et qui, à le voir, ne représente qu'une colossale Stupidité. Le livret qui indique ce buste calomniateur, ne porte que ce mot : *Discant !* pédantisme déclamatoire, quoique laconique, dans lequel je reconnais le faux penseur insupportable auquel, pourtant, vu l'abondance de cette graine, je devrais être accoutumé. Mais je n'ai pas besoin de cet avertissement. Regardez seulement cette face, aux joues monstrueuses et mollasses, aux yeux de bœuf et de poisson fondus dans une combinaison et une expression de bêtise énorme, et dites si ce n'est pas là le déshonneur de la Guerre, et la

plus épaisse, la plus accablante, la plus morne, la plus impudemment bestialisée caricature de la Force !

Certes, je n'aurai pas à mon tour le pédantisme de parler de la guerre à M. Fremiet, et de lui donner les raisons métaphysiques de cette grande chose nécessaire, autant à l'âme de l'homme qu'à sa destinée. Je laisse toute cette philosophie, qui cependant ne serait pas déplacée dans la tête d'un homme du même métier que Michel Ange, si elle y était ; mais, esthétiquement, M. Fremiet ne s'est-il pas trompé, trompé d'une erreur aussi grosse que son buste, en ravalant la guerre et en en faisant la Méduse de la Stupidité joufflue ?

A-t-il eu le sens vrai de son art ? La conception de la Guerre idiote est-elle, sculpturalement et poétiquement, supérieure à la conception de la Guerre intelligente et héroïque ? L'Archange à la tunique de feu, armé du glaive qui extermine ; la divinisation par le symbole de cette idée de Guerre, qui renferme deux choses immenses : le châtiment de Dieu et la vertu des peuples ! n'est-ce donc pas meilleur à exprimer, quand on a la main ambitieuse et puissante, que la Guerre telle que l'ont comprise, de père en fils, tous les niais du monde sentimental ?... Et M. Fremiet, qui pouvait nous sculpter une Guerre à nous élever le cœur, à nous fanatiser pour la prochaine campagne, croit-il avoir beaucoup gagné, pour son honneur et pour sa gloire, à la remplacer par cette inerte face lunaire qui, de largeur de joues, ressemble à tout autre chose qu'à un visage, et dont la

figure n'est que celle de quelque grosse servante hébétée, devenue tout à fait imbécile à force d'égorger des poulets ?...

## VIII

J'ai dit que l'*Homme de l'âge de pierre* de M. Fremiet était l'œuvre la plus vigoureuse du Salon de sculpture de cette année, et je ne m'en dédis pas. Mais à côté pourtant de cette statue, je vais mettre un groupe, de la plus fière énergie aussi, et d'un tout autre caractère. C'est le *Serment de Spartacus* de M. Barrias, qui n'est peut-être pas de l'intensité de l'*Homme de l'âge de pierre*, mais qui, dans son intensité relative, est une œuvre beaucoup plus complexe, d'un sentiment beaucoup plus élevé, et d'une grandeur morale qui ajoute son idéal particulier à l'idéal de la forme physique, but particulier de la sculpture.

Un tueur de loup, qui danse de joie parce qu'il tient la tête coupée du loup, son ennemi, est le triomphe de la force brutale victorieuse sur la force vaincue ; de l'homme presque loup lui-même sur le loup animal. Evidemment, le *Serment de Spartacus* n'a pas cette simplicité primitive. Ce n'est plus du triomphe ici, c'est au contraire de la défaite, de la douleur, de la vengeance, de la révolte

d'*âme* contre la force *physique* écrasante. Tout ceci, n'est-il pas vrai ? a la complication d'une vie plus haute que la vie sauvage, que la vie de cet homme qui tient du faune et de l'orang-outang, à la face kalmouke et aux pieds grimpeurs, qui danse parce qu'il a tué le loup qui lui mangeait ses bêtes. Eux, les deux Spartacus, n'ont pas tué Rome, et ils ne la tueront pas, cette louve immortelle ! Ils laisseront tous les deux leur vie dans le flanc de cette louve qu'ils auront frappée.

Déjà, ici, le père est vaincu. Il meurt de la mort des esclaves. Il expire sur la croix romaine, cette ignominieuse *furca*, moins majestueuse que la croix sur laquelle mourut Celui qui a sauvé le monde! car le Romain atroce s'entendait à déshonorer le supplice. Il y expire, les pieds percés des monstrueux coins de fer qui clouaient le condamné sur ce bois infâme. Ses musculeux bras, capables d'étouffer la tyrannie romaine et qui ne peuvent plus rien contre elle, sont étendus et liés ; le corps est tordu par la douleur et par le désespoir; la tête pend, entr'ouverte par l'agonie. Et sous l'anfractuosité de l'aisselle d'un de ces bras étendus, dans l'ombre même de cette tête pendante, dont il doit sentir le souffle des derniers râlements dans ses jeunes cheveux, se dresse l'enfant du supplicié, immobile, droit, et sombre et beau comme la vengeance espérée, — celui-là qui devra, un jour, s'appeler Spartacus, et donner son nom à tous les Révoltés du monde !

## IX

Eh bien, bravo ! Rien ne saurait être plus pathétiquement beau que la disposition et que le *rendu* de ce groupe. Le corps torturé du père, de ce Laocoon de la fourche, est le fond mouvementé, convulsé, sur lequel s'enlève, dans l'ombre de cette aisselle surplombant sa tête comme une caverne, l'adolescent à la beauté tragique, qui ne se retourne même pas pour voir son père une dernière fois, mais qui, pensif, tient tranquillement le poignard sur lequel il vient de jurer la vengeance. Simplicité et profondeur ! le mouvement du bras et de la main qui tient le poignard est très doux. Un esprit grossier en aurait fait une menace et une déclamation. Mais M. Barrias, non ! C'est un artiste. L'autre main de l'adolescent a saisi la main de son père, qui pend aussi de la fourche comme sa tête défigurée, et la fermeté de cette main d'impubère, entrelaçant ses doigts charmants aux doigts écartés et crispés de la main de son père mourant, est sublime, opposée au mouvement de l'autre main qui allonge rêveusement le poignard. L'idée vraiment originale de ce groupe, derrière lequel je vois, pour plus tard, s'élever un maître en sculpture, c'est d'avoir sorti comme du flanc entr'ouvert du père expirant, le rejeton

vivant qu'il vient d'enfanter pour la vengeance. C'est d'avoir sculpté cette figure calme sur le *repoussoir* de ce corps convulsé, et *fait dais*, dais de pourpre, à ce front gros de pensées, avec l'aisselle saignante de son père. La Sculpture ne peint pas le sang... mais l'Imagination le voit couler ici et elle en compte les gouttes... Là, pour moi, est le coup qui atteint le cœur !

Quand le mien a été calmé, j'ai — en dehors de l'émotion — fait de la critique, de l'analyse, et cherché la *petite bête*, comme on dit. Je l'ai trouvée dans les chevilles de l'enfant, un peu trop grasses et trop molles, proportion gardée avec la nerveuse finesse et la grâce élancée du torse

La bête est bien petite, comme vous voyez.

## X

Oui, ce M. Barrias est un artiste ! Il a la force et il a la grâce. Qui n'a pas les deux n'est qu'un artiste dédoublé, — un profil d'artiste. L'Art n'est pas certainement un hermaphrodite. L'hermaphrodisme, ce sont les deux sexes bornés l'un par l'autre, mais l'un par l'autre énervés, appauvris ; et cependant il les faut comme les avait Tirésias, il les faut tous les deux dans leur entière puissance.

Le *Spartacus* de M. Barrias atteste la force, et son autre groupe (en bronze), *la Fortune et l'Amour*, atteste la grâce, cette force plus grande que la force, car on résiste à la force, et à la grâce on ne résiste pas !

C'est joli, spirituel, élégant, Renaissance (peut-être un peu trop Renaissance). La Fortune vient à vous sur sa roue dans sa séduisante nudité, ayant dans sa main des richesses. Elle est arrêtée par l'Amour, qui s'abat comme un oiseau ravisseur sur son épaule, et qui la provoque au baiser pour mieux lui enlever le bijou qu'elle a au front, et sur lequel il met sa jolie petite griffe de main... Est-ce assez symbole !... Et c'est d'un piquant d'exécution égal au piquant de la pensée. L'Amour volant et voleur ! Cupido qui veut dire cupide ! l'Amour qui aime les bijoux avant les baisers, et qui donne les baisers pour prendre les bijoux : qui ne connaît pas cet oiseau à griffe rose ?... Mais dans le groupe de M. Barrias, la Fortune est toujours la Fortune. Cette griffe, il ne la lui met que sur la tête. Il pourrait la lui enfoncer dans le cœur.

## XI

Si l'*Homme de l'âge de pierre* de M. Fremiet et le *Serment de Spartacus* de M. Barrias sont les œuvres les plus viriles du Salon, l'*Ame qui s'envole au ciel*, de M. Loison, est,

du moins à mes yeux inexpérimentés, l'œuvre, d'exécution, la plus parfaite, et que dis-je ? peut-être est-elle trop parfaite. La perfection, cette sensation souvent insupportable dans la vie, quand il s'agit des caractères, — qui rend ennuyeux Grandisson, Washington et tous les vertueux tirés à quatre épingles ; — la perfection, transportée dans les arts, ne produit pas le même effet, mais elle peut devenir un défaut quand, en la voyant, on ne l'oublie pas. Nuance très fine ! Or, on ne l'oublie pas, quand on regarde la statue de M. Loison. Le fini scrupuleux du travail dont elle est la preuve, la correction, la sûreté et la légèreté de main qu'elle révèle, ne préoccupent que trop les yeux après les avoir attirés.

Il y a du Canova dans M. Loison, dans ce sculpteur qui a sculpté cette chose délicieuse, ce corps exquis qui monte vers Dieu aussi moelleusement que si c'était une fumée d'encens ou une âme. Il a voulu, certes, être immatériel, et quelle charmante manière de ne l'être pas ! Comme cette âme (soi-disant) est adorablement capitonnée de cet embonpoint qui perd l'âme des autres ! Quelle précision dans la ligne tournante qui arrête le contour de cette âme à contours ! Le pauvre et trop puissant sculpteur a fait tout ce qu'il a pu *surnaturellement* pour être... ce qu'il est impossible d'être en sculpture. Il a drapé, Dieu sait avec quelle rouerie d'art et de spiritualité ! le dos de sa statue avec un voile que l'imagination ne déchire pas assez à son gré, quoiqu'elle le déchire. Je me moque bien de la difficulté vaincue dans les arts ; mais comment

n'admirerait-on pas ce tour de souplesse en marbre, qui donne un résultat si heureusement malheureux, mais, après tout, si ravissant?

Car nous sommes ravis; nous nous en allons tous au ciel avec cette âme, comme s'il y avait sur cette route-là encore des *messieurs qui suivent les femmes!* Comme exécution, c'est divin, je le reconnais ; mais la conception de cette statue charmante est-elle en équation avec son exécution si délicatement supérieure? Si elle l'était, ce serait tout simplement du génie qu'il faudrait reconnaître à ce manieur de ciseau, qui fait ainsi s'envoler, dans l'éther, du marbre sans ailes. Mais, malheureusement, elle ne l'est pas. La conception de cette statue, prise dans le poème du Dante, est chrétienne, mais les âmes chrétiennes ont un tout autre caractère que cette âme, qui monte beaucoup plus vers le Dieu de Platon et de Phidias que vers le Dieu de la croix! C'est une âme de la famille de celles que Raphaël, ce païen christianisé, renferme dans ses corps de vierges. Et ce n'est pas tout : regardez-la bien! Ce n'est pas difficile ; on la regarde malgré soi.

Ne sentez-vous pas passer sur votre mémoire la brume d'une réminiscence, au lieu de recevoir dans votre pensée le coup net de l'originalité ? Ne vous rappelle-t-elle pas la *Francesca* de Scheffer, sans son Paolo, et à qui l'artiste aurait retourné la tête vers le ciel? Ou encore cette statue de Pollet, qui, je crois, représente l'Aurore, l'Aurore attardée qui a oublié sur son front, dans la gloire du jour qui se lève, la dernière étoile de la nuit?...

N'importe ! le sculpteur qui a sculpté cet *élan de marbre,* s'il n'est pas la main du Dante, est la main de Lamartine. Il ne doit plus s'appeler Loison, ce nom compromis actuellement par les gens, comme autrefois par les bêtes. Qu'il s'appelle *le Cygne* plutôt ! Ce sera son nom dans son titre, car c'est le cygne de la sculpture.

## XII

Jusqu'ici, tout a bien marché dans ma promenade à travers les sculptures. Mon ignorance, que je ne veux pas qu'on oublie, a cru y voir des œuvres fortes ou gracieuses, et elle l'a dit, et en les *racontant*, ces œuvres, en les caractérisant, peut-être l'aura-t-elle prouvé... Vous vous rappelez que je n'ai promis que des sensations ? Jusqu'ici, les miennes ont été agréables et quelquefois puissantes. Ce que j'appelais, en commençant ce *Salon* sans prétention, fait au courant des sensations vraies, ce que j'appelais le *hasard de la fourchette*, m'a été heureux. Mais voici les dents qui vont pousser à la fourchette...

A la meilleure place de ce Salon, cerné des plus adorables fleurs, qu'on y *expose* et qu'on a bien raison d'y exposer aussi, comme pour y montrer l'art de Dieu à côté de l'art des hommes, s'élève l'énorme groupe à quatre personnages de Carpeaux. Ce groupe, c'est les

*Quatre parties du Monde* symbolisées en quatre femmes, ayant, chacune, le caractère de leur race et soutenant la Sphère, — idée qui a de l'ambition et pouvait être grandement exprimée, mais qui, précisément parce qu'elle était ambitieuse, comme les ambitieux, ne devait pas manquer *son affaire*, comme ils disent dans leur jolie langue, les ambitieux ! Malheureusement, elle a manqué la sienne.

Je ne suis pas le moins du monde un ennemi du talent de Carpeaux, qui a le bonheur d'avoir des ennemis depuis son fameux groupe des *Danseuses* de la façade de l'Opéra, qui fit danser, autour de Carpeaux, la danse du scalp à Veuillot. Moi, catholique aussi pourtant, je suis plus tranquille. Le groupe, révoltant pour les âmes austères, ne me révolte pas. Je conçois l'art sans bégueulerie. Je ne me suis nullement hérissé d'horreur devant ces Bacchantes (dame ! ce sont des bacchantes !) d'une danse moderne qu'on peut ne pas aimer, mais qui n'en est pas moins pour le présent une *réalité* dans ce monde, qui — à tous les degrés — peut être, et même *doit être*, abordé par l'Art, — l'Art contemporain, le frère de l'Histoire ! L'Art, au plus vrai de sa notion, a le droit de mettre sur tout la main du génie. Les *Danseuses* à fond de train de Carpeaux, le *déchevelé* de leurs personnes, le mouvement qui les emporte, tout cela est puissant et vrai, quoi qu'on en ait dit... Hein ? vérité et puissance ! Avec quoi fait-on du beau, si ce n'est avec cela ?... Il est évident que c'est là de la danse qui a le diable au corps, mais si c'est rare, rien n'est plus vrai que le diable au corps. Et pourquoi ne l'aurait-

elle pas ? Voltaire voulait qu'on l'eût pour jouer la tragédie... Les *demoiselles* Carpeaux, comme les appelle si drôlement Veuillot, sont les Possédées de la danse ; mais les possessions sont dans la nature... tombée. Veuillot et moi, nous y croyons. Seulement, l'Art n'a pas *charge* d'exorcisme. L'Art, le hardi compère, n'est tenu qu'à bien exprimer ce qu'il voit. Qui donc a jamais reproché aux vieux artistes du Moyen Age d'avoir sculpté, sur le portail de la Cathédrale de Rouen, Salomé, dansant la tête en bas, les jupes relevées devant Hérode ! C'est un peu plus fort, cependant, ce cancan-là, que le cancan Carpeaux !

Mais Carpeaux, s'il avait péché, serait puni par où il aurait péché. Il est *voué* au diable de la danse et aux diableries des danseuses. C'est aussi, à sa manière, un possédé. Elles l'ont envoûté, les drôlesses... Ses *Quatre parties du Monde* sont encore des danseuses. Oh ! sans doute, celles-ci n'ont pas le déhanché, l'infernal *meneo* des autres, les tourdions provocants des sorcières de Macbeth, dans leur folle jeunesse, dansant prématurément et prophétiquement le cancan et même le chahut du dix-neuvième siècle anticipé. Non ! elles n'ont pas ces infâmes tournures, qui font tourner la tête aux hommes pervers comme des totons. Mais elles n'en sont pas moins des *cancaneuses* (pardon du mot, qui passera un de ces jours dans la langue violée, comme celui de *blague* qui, lui, y a déjà passé), elles n'en sont pas moins des cancaneuses mitigées, tempérées, et surtout empêchées sous la grosse boule qu'elles portent au-dessus de leurs têtes.

Elles sont là, toutes les quatre, se faisant dos à dos, et rien n'est plus laid (je dis bravement le mot) que ces quatre paires de jambes et ces huit pieds, qui courent en rond les uns après les autres ! Et d'autant plus que ces jambes ne sont pas féminines. Ce sont des jambes de jeunes garçons, maigres, musculeuses, sans grâce et sans richesse de galbe, dans lesquelles la tension nerveuse s'accuse pauvrement; des jambes enfin de jeunes *apprentis* portefaix, qui ne seront jamais des Hercules.

Deux, parmi ces huit jambes, font illusion vues par devant; mais vous tournez, et l'illusion s'en va aussi, à mesure qu'on tourne. Les pieds de ces huit jambes ne sont pas affermis sur le sol. Reste de danse : il y a titubation dans le groupe, qui devrait être un modèle de statique majestueuse! car les Quatre parties du Monde, malgré la politique baladine de leurs gouvernements, ne peuvent pas être des sauteuses. Puisque vous faites d'elles les Cariatides de la Sphère du Monde constellé, vous deviez leur donner un aplomb et une assise à la Michel-Ange... Figurez-vous Michel-Ange traitant ce sujet, des Quatre parties du Monde portant la Sphère et la remontant à pleins bras dans l'Ether, vers Dieu, pour qu'il puisse se mirer de plus près dans le monde qu'il a fait !

Cela casse en quatre bouts ceux de Carpeaux!

## XIII

Cependant, de ses bras cassés il lui est resté une main pour un buste. C'est le buste de M. Gérôme (de l'Institut, comme dit le livret). C'est le peintre Gérôme... probablement; car je ne suis pas (toujours ignorant, *ignorantus*, *ignoranta*, *ignorantum* !) très au courant de la composition des Instituts. Quand il s'y trouve un homme de talent, cela me dépayse, et M. Gérôme en est un. Donc, il est de l'Institut, à ce qu'il paraît, et j'en suis bien aise... pour l'Institut. Le buste de Carpeaux est d'un maître. Il est tout à la fois charmant et superbe, — charmant et superbe dans la physionomie poétique, mais lassée et triste, de cet artiste qui a eu probablement, avant de trouver le succès, les combats de l'artiste à livrer aux choses, aux hommes et à la vie. Ils sont de deux sortes, ces affreux combats : contre le public, et contre soi-même. Contre soi-même, car le talent est quelquefois comme un glaive qui se fait prier avant de venir et qu'on arrache avec peine du fourreau. M. Gérôme, dont le talent est incontestable, mais qui, malgré Phryné (je ne suis pas de l'Aréopage), ne me prend pas au plexus de mon être (affaire d'idiosyncrasie, sans nul doute ! ), est vivant dans le buste de Carpeaux, et vivant — comme il vit, probablement, — d'une vie pensive et fatiguée. Cette tête, montée sur

un cou maigre, un cou stoïque de Junius Brutus ; cette tête à arêtes vives et à moustache léonine, hâve, mais pourtant énergique encore, a les yeux mornes, et ces yeux, si difficiles à faire en sculpture, Carpeaux les a supérieurement rendus. On reconnaît ici la main despote, qui se fait obéir du bronze comme elle se ferait obéir du marbre, les éteignant tous les deux quand il lui plaît, comme elle saurait les faire briller. Le seul défaut de ce buste, mais un défaut tout *sculptural*, dont ne s'apercevra pas la foule, ce sont des points rugueux dans le visage, que ceux qui savent regarder verront, et qui font comme des élevures au bronze, comme à la peau humaine. Hors ce détail, perceptible seulement aux gens qui voient tout, le buste de Carpeaux est une œuvre de premier ordre.

Et c'est ainsi que l'infortuné groupe des *Quatre parties du Monde* est racheté !!!

Les Aristocraties — celle du talent surtout — ne sont pas toujours aussi heureuses qu'elles en ont l'air. Il y a des noms difficiles à porter. En voici un qui brille au livret du Salon : David d'Angers ! Il y a de quoi flamber net un homme vulgaire, dans la flamme de ce nom... Aussi s'en va-t-on, un peu tremblant pour celui qui le porte, regarder l'œuvre signée de ce terrible nom, qui par hasard se trouve être le sien. Eh bien ! on se rassure en regardant l'*Amour maternel* de M. David d'Angers : — *Épisode du Massacre des Innocents*, dit le livret, explication très inutile, car cela se voit de reste

dans la statue de M. David d'Angers, éclairée peut-être un peu trop par le souvenir obstiné du Poussin.

Et, en effet, la statue de M. David d'Angers est d'un effet grandiose et pathétique, et il ne descendra pas le nom qu'il porte. Cependant, l'exécution de cette statue, au *détail*, n'est peut-être pas irréprochable. La mère est tombée sur un genou, et son dos, courbé en avant pour protéger son enfant, qu'elle serre contre son sein comme si elle voulait l'y faire rentrer pour le cacher mieux, manque de beauté, et, qu'on me permette de le dire, d'*anatomie*. Ce torse puissant n'est pas pur. Ce dos est *bosselé* de muscles qui font un effet houleux, désagréable au regard... Même le mouvement d'appréhension de l'enfant par la mère, cette manière de le protéger et de le défendre, est vulgaire, non en *soi*, — comprenez-moi bien, — mais par la fréquence avec laquelle on l'a employé... Depuis qu'il y a des enfants et des mères, elles tiennent comme cela, contre leur sein, l'enfant qu'on veut leur prendre ou leur massacrer. C'est inépuisable de vérité, et de vérité toujours touchante, ce mouvement, — mais le génie des grands Artistes est de trouver, dans l'éternelle vérité multiface de la nature, des originalités d'expression nouvelles. Or, voilà ce que M. David d'Angers n'a pas fait.

Seulement, disons que si le geste de sa mère est d'une vérité trop connue, il le relève et le sauve par l'intensité. Passion et terreur y respirent, hérissées... Le visage de la mère, épouvanté, menaçant, se retourne vers le soldat

bourreau qui, quoique absent, complète le groupe et que les yeux agrandis de la mère *me font voir*, *en le regardant*... Ah ! ceci, par exemple, est très réussi, l'expression du visage ! Et elle est si belle, que je regrette qu'elle ne soit pas — au même degré d'exaltation farouche — sur un visage moins correctement et moins fièrement beau. Qu'est-ce à dire ?... Ne souriez pas ! Écoutez-moi. C'est une Aquilina que la mère de M. David. C'est quelque chose comme la mère des Machabées défendant un de ses enfants. Or, c'est là le poncif dans l'idée. Le *poncif* dans la forme, ce sont les lignes de ce visage, aquilin, *agrippin*, dont le type de mâle beauté est devenu une idée commune, et voilà pour moi où la Critique tient le défaut de la cuirasse. C'est ce galbe, trop connu aussi, comme le mouvement de la mère, que j'aurais dédaigné si j'avais été à la place de M. David d'Angers !

Moi, je n'aurais pas voulu d'une de ces femmes aux forts instincts qui deviennent si facilement viriles. Au lieu d'une lionne,— et, en fait de femmes, il n'y a guères de lionnes, allez ! à part celles de la mode, — au lieu d'une lionne, j'aurais mis une panthère, une nature beaucoup plus féline, chez qui l'audace *exceptionnelle* sort de la lâcheté *originelle*, et la vaillance de la peur ! Alors, elle aurait eu le visage des femmes de son type, et l'expression de ma statue aurait été d'autant plus grande qu'elle eût fait contraste avec les lignes du visage, qu'elle eût transfigurées en les bouleversant ; — car rien n'est plus horriblement terrible que la colère dans les visages doux!

## XIV

Douleur après douleur : A quelques pas de la mère de l'innocent massacré par ordre d'Hérode, il y a la *Douleur* de M. Janson, une douleur trop abstraite, — les abstractions ne valent qu'en métaphysique, encore quand elles valent quelque chose ! — mais, en somme, c'est bien plastiquement la douleur. M. Janson n'a peut-être pas osé l'appeler la *France*, la France vaincue par la Prusse, mais légère, qui ne pleure déjà plus, et qui devrait bien pleurer comme cela !!!

Sa pose est tumulaire et monumentale. Elle est assise comme la Douleur doit l'être, quand elle n'est pas couchée ; car lorsque la créature humaine la porte debout, ce n'est pas la douleur suprême, qui fauche les jambes en fauchant le cœur, et supprime toute activité. Son coude est sur ses genoux, et elle se tient la tête dans sa main, avec un écrasement si profond que le visage, vu à moitié, est aussi navrant que si on le voyait tout entier... Ah ! ceci est compromettant ! C'est presque la pose de cette majestueuse Triste, d'Albert Durer, qu'il appela la *Mélancolie*. Souvenir accablant pour la statue de M. Janson ! Heureusement pour lui que la main qui soutient le visage de sa *Douleur* ne s'y appuie

pas, comme la main de la *Mélancolie* d'Albert Durer s'appuie sur son visage, à elle. La Mélancolie d'Albert Durer, aux formes toutes puissantes et au placide corsage de Minerve, soutient à poing fermé son sublime visage, frappé d'une géniale nostalgie, tandis que la Douleur de M. Janson semble, avec sa main qui se crispe sur sa tempe, comme vouloir arracher le sien! La Mélancolie d'Albert Durer est perpendiculaire. Elle est droite de tête et de torse, assise presque sur la base de ses flancs larges, à la Niobé. On la sent féconde comme Niobé, cette Mélancolie. Rien de plus beau n'est sorti du cerveau des hommes. La douleur de M. Janson est, elle, courbée, foudroyée, brisée, enveloppée dans ces voiles de deuil, qui suppriment, hélas! la statuaire, et c'est par ces différences de composition, non moins que par la différence de génie, qu'il a échappé au redoutable souvenir qu'il fait naître.

Il s'échappe aussi, surtout, par une faute de dessin, — inconcevable dans un homme qui sait son métier, qui doit le savoir avant d'être artiste. Le bras qui soutient la tête de la *Douleur* est de la plus choquante disproportion avec le corps de la statue. Il est positivement monstrueux. Il ressemble — disons-le : nous ne sommes pas *Anglaise!* — à une cuisse. On se demande, à voir ce fémur qui soutient ce visage, si c'est une acrobate que cette Douleur-là!

## XV

Maintenant, sortons de la force pour entrer dans la grâce. C'est M. Ludovic Durand qui va nous ouvrir cette porte-là.

Son *Histrio*, placé dans l'angle du grand carré, trop délicat d'ailleurs pour que les Philistins et les Philistines qui pataugent au Salon dans l'admiration des grosses choses et des petites niaiseries, soient capables de le remarquer; son *Histrio* est, dans ma sensation ignorante, une statue des plus délicieusement charmantes... Pas de tapage ici pour le regard, ni dans la composition ni dans le dessin. *Histrio!* Pourquoi *Histrio?*... Est-ce un nom latin pour justifier la nudité de ce corps d'éphèbe qui s'élance de son piédestal, sans autre *raison d'être* que d'être charmant et de ravir les yeux épris de la forme humaine? *Histrio!* Vous pouvez l'appeler Dieu, si vous voulez, ce gracieux adolescent à la beauté mythologique, mais non pas froide comme la mythologie! Il est beau et il est joli quoique beau, deux choses qui d'ordinaire s'excluent. Que fait-il? Rien. Du moins, je ne m'en souviens pas. Je crois — mais est-ce bien sûr? — qu'il a son manteau, une draperie quelconque sur son avant-bras, et que de la main de l'autre bras, il tient un

miroir ? ou un masque ? car tout s'en va du détail, dans le plaisir que nous donnent les êtres qui nous plaisent. « Je vous ai trois fois dit la même chose, » disait la marchande de gants au pauvre Sterne, qui lui répondit : « Je faisais trop *attention à vous* pour savoir ce que vous me disiez. Je vous voyais trop pour vous entendre. »

Assurément, il faut être sculpteur de la pointe des cheveux et des ongles jusqu'au fond de l'âme, pour sentir comme on doit la sentir cette simplicité d'un corps nud, qu'un bêtat plus ou moins pédant appellerait peut-être une *Académie*. Une *Académie*, c'est un monsieur tout nud qui fait le beau, voilà tout ! Mais ici, le Monsieur nud a la forme, la jeunesse et la vie : la forme pure, la jeunesse fixée dans le marbre qui, plus heureux que nous, ne la perdra pas, et la vie qui y circule dans son mystère ! Avec cela, le problème est accompli. L'œuvre sculpturale est venue.

Tel l'*Histrio*. Tel ce corps, aux contours déliés, cette membrure souple, cette aube, cette aurore de la beauté corporelle, exprimée par la ligne comme on l'exprime par la couleur. « Il n'y a rien de plus beau que les commencements », disait M^me^ de Staël. Ce *commencement* humain, cette statue jeune et nue, qui ne deviendra, elle, jamais un vilain homme, est la réalisation en marbre de la théorie de Chénier en poésie : « *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.* » La forme est grecque dans l'*Histrio*, mais la pensée est moderne. De conception, c'est Chérubin (le Chérubin du marbre et du nud), et même, chose singulière ! regardez-le bien : il ressem-

ble de visage, d'une manière frappante, à Mme Carvalho, dans le Chérubin de Mozart. Il est des têtes qui s'impriment sur nos cœurs, comme le visage divin sur le voile de sainte-Véronique. Mme Carvalho serait-elle un de ces souvenirs, empreint sur la pensée du sculpteur qui a sculpté ce visage qui rit, et qui, en même temps, rêve?... mais les deux Chérubins (celui du marbre et celui de la chair) se ressemblent à étonner.

Me trompé-je ? je ne le crois pas, sur la ressemblance. Sur la valeur absolue de l'œuvre, c'est différent. Demandez aux docteurs en fait d'art ! Ils ont la science. Moi, j'ai ma sensation !

Et ce que j'ai, je ne le donnerais pas pour ce qu'ils ont !

## XVI

C'est par le nom et la pensée d'André Chénier que je finissais mon dernier paragraphe à propos de l'*Histrio* de M. Ludovic Durand. Eh bien, on peut hardiment l'affirmer, il y a plus d'André Chénier dans cette statue archaïquement moderne, que dans tout le groupe de M. Louis Noël (*la Muse d'André Chénier*), où il devrait être tout entier cependant ! Malheureusement, pour tou-

cher à ce sujet d'André Chénier, ce Polyclète de la poésie, il faudrait être soi-même un Polyclète du marbre ou de l'ivoire, compliqué de quelque autre genre de sculpteur assez fort pour, comme Canova, qui sculpta Persée tenant la tête de Méduse, mêler le terrible à la suavité. Comme Méduse, en effet, charmante avant d'être terrible, avant que ses beaux cheveux d'hyacinthe eussent été changés en serpents, André Chénier, le bel et poétique André, a, comme Méduse, la *terribilité* d'une tête coupée. La fleur humaine qu'il fut quelques jours a été fauchée par la tige, et c'était cela qu'il fallait exprimer autrement que par un haut essai de mélancolie.

Et encore de mélancolie de vignette ! Je ne dis pas qu'il ne *s'exhale* quelque tendresse et quelque tristesse du groupe de M. Louis Noël, mais *s'exhaler* n'est pas un mot du dictionnaire de la sculpture. Que la tristesse et la tendresse s'exhalent d'un morceau de musique, je le comprends. La musique est un art vague et dont la puissance est dans son vague même ; mais la sculpture est un art précis, qui ne doit donner que des sensations nettes. Quand la mélancolie n'en serait pas vulgaire, je ne trouve pas le groupe de M. Louis Noël suffisant d'*individualité*. Cette tête, que le poète toucha, au moment où elle allait tomber, d'un index sûr de son génie, — un geste que la postérité n'oubliera pas et qu'elle verra toujours quand il s'agira de l'auteur de l'*Homère* et du *Lycus!* — cette tête, que le sculpteur a eu la bravoure de faire coupée, si de *facies* elle

ne ressemblait pas à la tête gravée partout d'André Chénier, serait celle du premier jeune homme venu, endormi dans une mort tranquille qui ne l'a pas trop défiguré... Est-ce donc par respect pour l'idéal que M. Louis Noël n'a pas voulu mêler à la poésie de Chénier, la *réalité* convulsive de sa mort par la guillotine? Certes, l'idéal est une très grande chose et doit être la préoccupation du sculpteur plus que d'aucun autre artiste. Mais l'idéal n'a pas plus peur de la réalité, quelle qu'elle soit, que la splendeur du soleil n'a peur des choses qu'elle éclaire. Il tombe dessus, et, du coup, il les transfigure en les éclairant! Seulement, quand les artistes n'ont pas assez d'idée pour avoir de l'idéal à mettre par-dessus des réalités effroyables, ils versent et chutent dans le poncif, qui est l'idéal de tout le monde et de l'École. Alors, on fait une Muse (une Muse!), qui porte la tête de son poète mort en regardant d'un autre côté, avec une physionomie de garde-malade près d'un beau jeune homme expiré, — et c'est ainsi que l'Assomption rate dans l'Élégie!

Ne touchez pas à la hache! dit le proverbe. Moi, je dis à tous les artistes: Touchez à toutes les haches! Il y en avait une ici. Mais il ne fallait pas que la main qui la touche y restât...

## XVII

Et M. Schœnewerk (un nom à rester dans le gosier de la Gloire!) n'a pas été plus heureux pour une des poésies de l'ardent et doux André, que M. Louis Noël pour sa personne et pour sa Muse. Il a voulu sculpter, lui, *Myrto, la jeune Tarentine!* et l'Élégie l'a pris aux cheveux, mais sans l'enlever. C'était là, il est vrai, le plus difficile pour un sculpteur de tous les sujets d'élégie que les sculpteurs mous, au pouce empâté et au ciseau obtus, aiment à traiter, en y ajoutant toutes les mollasseries de leurs âmes de Jocrisses élégiaques. Pour faire Myrto, la Myrto de Chénier, il fallait la *vague marine* sous laquelle *elle a roulé*, mais le marbre, quand *le diable* (de la sculpture) *y serait*! ne peut pas devenir de l'eau, et il est plus aisé de camper un roc à la place. Pour faire Myrto, la Tarentine, il fallait le vêtement que les jeunes filles portaient à Tarente, car je ne pense pas qu'elles allassent nues à bord des vaisseaux, et même il y avait, pour une main comme celle de M. Calvi, par exemple, moyen de traiter heureusement en sculpture ces vêtements mouillés, collés sur le corps par le flot. Mais n'étant pas M. Calvi, il a paru plus aisé à M. Schœnewerk de sculpter une fille nue, comme si elle sétait noyée dans son bain, — ou

comme si la mer l'avait déshabillée et que ses vêtements eussent été mangés par les poissons !

Et ce n'est pas encore là tout, que cette enfilade de choses ratées et ridicules. La *Myrto* de M. Schœnewerk, échouée sur son roc, s'y tient dans une position qui serait fatigante pour un clown, et elle reste (bien entendu, puisqu'elle est statue,) dans cette incroyable attitude, que la vie ni la mort ne pourraient garder. Enfin, pour comble d'infortune, figurez-vous, au centre de ce corps couché et dont la torsion révèle la souplesse, une hanche (oui, Dieu me pardonne ! une hanche !) qui, par le fait de cette position acrobatique donnée à cette fille tire-bouchon, bombe jusqu'à la difformité, et semble planter sur une ondulation d'anguille une bosse de chameau. Selon moi, cela est tout simplement hideux ; mais les bourgeois — les bourgeois à trente-six carats, comme les diamants, — viennent s'attendrir sur cette bosse de dromadaire...

Et même, j'en ai vu (des bourgeois, genre Crevel,) qui trouvaient cette hanche... voluptueuse !

## XVIII

Quand de cette bosse, comme d'un promontoire, vous regardez rectangulairement devant vous et par-dessus une autre statue couchée, — est-ce Psyché ? est-ce Myrto

au lit? (il paraît que c'est Clytie, changée en tournesol, parce qu'elle en a un petit dans la main; c'est, du reste, tout ce qu'on voudra en fait de statue couchée, et voilà pourquoi je n'en parlerai pas autrement que pour dire qu'elle est de M. Chapu), — vous apercevez le *David qui vient de tuer Goliath* de M. Mercié. Encore une chose vantée! Elle a des partisans, cette maigreur... David est tout nud, comme Myrto, et comme si la sculpture n'était jamais qu'un immobile et éternel *prétexte à nudités!* David, qui ne gardait pas ses troupeaux tout nud, je suppose, est ici tout nud comme un ver, et je le pardonnerais si son corps avait de la beauté, car la beauté importe bien plus, en sculpture, que la vraisemblance ou la vérité du costume historique; mais le corps de ce David est chétif, émacié et laid, et avec cela M. Mercié l'a barbouillé de je ne sais quelle couleur jaunâtre qui lui donne l'air d'un teigneux qu'on va plonger dans quelque piscine. Il sort du combat sans une égratignure, ce corps nud et chétif, avec un adversaire comme Goliath, *haut de six coudées et d'une palme*, et il rengaine l'épée avec laquelle il a coupé la tête au géant. Geste assez noble, mais, sans calembour, une *rengaine!* En peinture, comme en sculpture, on en a assez abusé! Il y a des gestes que les sculpteurs de talent doivent désormais s'interdire. Ils ne sont pas communs, mais ils sont des idées communes. La tête de Goliath, qui n'est qu'un masque de théâtre, un mascaron de quelque plafond, se trouve sous le pied de David, qu'elle a l'air de faire clo-

cher, et David lui met *exactement* le talon dans l'œil... détailhorrible, et, disons-le, canaille, qui rappelle ce qu'en argot de voyou on nomme: *le coup du cachet*. Je ne sache rien de plus dégoûtant que ce talon qui entre dans l'œil de cette tête morte, — qui va y faire un trou et s'en chausser, et, qui sait? peut-être y tourner, comme un vilebrequin en du bois pourri, dans la pirouette de la victoire!

Et cela seul crève les deux miens, — ou plutôt les fait se détourner. Je ne regarde plus!

## XIX

Et je vais maintenant aller plus vite... Je serai moins accroché. Le nombre des œuvres fortes en sculpture est épuisé. A cela près du *Christ en croix* de M. Maldiney — dont je parlerai plus au long quand je dirai les œuvres qui *veulent être religieuses*, dans ce Salon dont les sculpteurs ne savent peut-être pas leur catéchisme, — et du *Faune* de M. Sceto, qui a la prétention d'être très païen, mais qui est délicieux, il n'y a plus rien qui m'arrête pour me faire boire un coup de bonheur par les yeux!

Mais ce buste de M. Sceto, ce n'est pas un coup de bonheur qu'il vous fait boire, mais toute une coupe profonde et enchantée et qui se remplit toujours, à mesure que

vous la videz ! Quelle merveille adorable que ce buste ! Je le mets à côté, si ce n'est au-dessus, du buste noir de M. Calvi, qui, par parenthèse, n'est pas une danseuse, — m'écrit-il, — mais bien la *Sélika* de l'*Africaine*, que malgré le livret, je n'avais pas reconnue. Une de mes âneries ! Seulement, celle-là ne me trouble pas beaucoup. Sélika ou non, c'est toujours une danseuse. Que voulez-vous, en effet, qu'on fasse sous un mancenilier, quand on est négresse, si ce n'est d'y rêver et d'y danser, en idée, toutes les *bamboulas* de l'amour ?

Le *Faune* de M. Sceto n'a pas la languissante sensualité amoureuse du buste de M. Calvi. Mais il en a une autre : la sensualité de l'esprit italien (car l'esprit italien est sensuel) dans sa verve la plus charmante, la plus chaude, la plus fine, la plus acérée, la plus pénétrante et la plus joliment moqueuse. Quel rire à rendre folles les femmes ! et quel regard, tombant de côté, qui les doit inquiéter sur ce rieur, qui se moque d'elles tout en les aimant ! M. Sceto appelle ce front pur à trois pointes, ce bel angle facial caucasien, les commissures relevées de cette bouche, spirituelle comme celle de Casanova à souper chez la maîtresse du cardinal de Rohan, à son dixième verre de champagne ; il appelle tout cela : « *Un Faune* ». Il en a bien le droit ! Mais je cherche, moi, le faune, le front cornu du faune, son profil de chèvre, sa barbe en pointe, et je dis : M. Sceto, avec son *Faune*, se moque de nous, comme son *Faune* lui-même se moque des jeunes filles qu'il regarde et dont il surprend les

secrets. Mais, mon Dieu ! qu'il se moque toujours de nous comme cela !

Quant aux femmes qui le regardent et qui rêvent en le regardant, ce n'est point dans les bois qu'elles chercheront ce faune, c'est dans les salons de Paris.

## XX

Lorsqu'on a eu trop de plaisir à voir une chose, et qu'on est aussi catholique que je le suis, il est très bon de s'en aller aussitôt en voir une laide, pour ne pas tomber dans l'épicuréisme absolu. Je me suis donc arraché systématiquement — car si j'avais cru à ma sensation seule, je restais, — du buste de M. Sceto, et je m'en suis allé voir la statue de *Robespierre à la Conciergerie*, qui est en face. En la regardant, je me suis dit : « Mortifie-toi donc, mon bonhomme ! » et je me suis mortifié à regarder ces jambes en fuseaux ornées de pieds démocratiques, ces cuisses infortunées dans cette mièvre culotte de nankin, et ce front en auvent sur ce nez en *au vent* aussi, mais, en deux mots, ce nez de fouine qui flaire et qui cherche une tête à couper. L'auteur de cette statue est M. Claudet. Je ne sais pas l'opinion politique de ce monsieur, qui a osé toucher avec le ciseau du sculpteur — avec le ciseau, glorificateur de la Beauté et de la

Gloire!—cette monstruosité grêle de l'atroce avocat d'Arras. Je ne sais pas si M. Claudet est girondin, hébertiste, communard (l'opinion nouvelle !), mais ce qui est certain, et ce que je sais, c'est que s'il a voulu déshonorer Robespierre, qui était un monstre, mais qui avait un homme au fond de son monstre, il l'a déshonoré !

Dorat parle quelque part d'un nez de femme qu'il trouvait à son gré et auquel il disait « qu'il n'était pas *troussé* pour les déserts ». Certes, Robespierre n'était, ni du nez ni du reste, *troussé* pour la statuaire, lui, le *crapoussin*,— comme aurait dit Lannes, qui le disait de l'Empereur, — lui, le *crapoussin* verdâtre, que Dieu n'avait assurément pas moulé pour que les sculpteurs de l'avenir en fissent une copie ! Mais enfin, massacré à l'Hôtel de Ville, étendu et renversé comme un Titan... qu'il n'était pas, la mâchoire fracassée par le pistolet de Merda (cette injure de la Providence !), chargé jusqu'à la gueule de toutes les haines de la France qui auraient dû le faire éclater, il offrait, après tout, au regard, une de ces horreurs douloureuses à tenter un sculpteur qui aurait eu mieux que *le diable*, — qui aurait eu *Robespierre lui-même au corps !*

Mais M. Claudet (*claudicat Claudet*) — est-ce amour ou haine ? — n'a fait de Robespierre mourant, qui porte piteusement un bout de mouchoir sur sa bouche, qu'une espèce de marguillier qui souffre des dents et qui n'en a pas même une *rage ! !* Stoïcisme quêtant pour la pitié et n'en obtenant rien du tout !

## XXI

Oui, la Démocratie sera, je n'en doute pas, bien attrapée par ce *fiasco* sur Robespierre; mais qu'elle ne pleure pas trop, elle aura pour se consoler — la consolation nous vient par les enfants — l'*Enfant à son lever*, par M. Fort. Oh! lui, c'est tout au moins le Ganymède de la Démocratie, qui se gratte sa tête fourmillante, en attendant son Jupiter... Quel lever! Ah! ce n'est pas celui de l'Aurore! Quel enfant! C'est un petit Courbet. Il est occupé à se peigner avec ses ongles, et dès qu'il aura fini, il ira pétroler... Délicieux symbole de la Commune-enfant qui sort de son chenil, cet infâme marmot! Et le talent est de niveau avec le sujet. Tenez! regardez-le, si vous le pouvez! La main sur la conscience, y a-t-il quelque chose, un atome de cette sculpture, qui puisse excuser le sculpteur d'avoir tiré de sa tête et mis bas ce polisson malpropre?... Sont-ce les jambes qui font pardonner à la tête? Est-ce la poitrine ou les bras qui font pardonner au dos et au sac qui le suit?... Non! la sculpture, le noble génie de la sculpture n'est pour rien dans cet excrément de plâtre, et, le diable m'emporte, on s'étonne, si ce n'est pas encore une concession politique, qu'on le souffre là!

Mais si c'est une concession politique, je comprends, et... je n'insiste plus !

## XXII

Seulement, j'ai besoin de me désouiller les yeux, et pour cela je les élève jusqu'à Corneille, le *Corneille de M. Falguière*, destiné à la Comédie-Française, dit le livret, pour qu'on n'en ignore. Parmi les connaisseurs, cette statue a du succès ; mais, malgré des mérites de détail et d'anatomie, elle a pour moi je ne sais quelle grandeur déclamatoire qui n'était pas celle du grand Corneille, quand il était grand... Grand, il ne déclamait pas ! Lorsqu'il déclamait (il a quelquefois déclamé, hélas !), c'était un avocat de Normandie. C'était encore Maître Corneille, ce n'était plus le Grand Corneille ! Là est le défaut de cette statue. Ce *Corneille* n'est pas un ; il est deux. Je vais m'expliquer.

En sculpture, il faut des idées simples, parce que les idées simples ont de la clarté et qu'il faut que le jour sorte du marbre pour que la statue ait sa vraie splendeur. Le *Corneille* de M. Falguière est trop compliqué de poète et de bourgeois. Il fallait choisir. Des bourgeois, parbleu ! c'est une pluie ! Nous en avons assez comme ça. Il restait donc le poète, qui est de taille avec la sculpture, cette fière personne, trop noble pour déroger en

faisant de la biographie. Eh bien ! si c'est le poète que nous prenons, pourquoi, alors, le bourgeois au soulier percé, avec son becquet *noir* (une tache de goût, digne d'un Chinois de mauvais goût), et ce col débraillé à la Diderot et cette attitude emphatique et solennelle qu'on n'a guères dans son cabinet, — que pouvait y avoir cette tête éperdue de Diderot, mais que ne pouvait y avoir le simple, le méditatif et grand Corneille, le bonhomme, vrai de génie, qui ne jouait pas à la bonhomie et au génie comme Diderot ! Si, au contraire, c'est le bourgeois que vous voulez montrer — vous ! et non pas moi ! — dans l'homme sublime, pourquoi ce bourgeois, qui devrait être tranquille, gesticule-t-il dans une inspiration qui lui fait oublier jusqu'à son rabat, et, puisqu'il est chez lui et assis, pourquoi a-t-il donc son manteau ?

*Embrouillamini*, dirait M. Jourdain, un critique à peu près de ma force en sculpture. Mais M. Falguière sait être clair pourtant. Il l'est comme le jour, dans son *Ophélie*. On n'en doute pas un instant : c'est bien elle, dans sa gracilité tremblante, avec sa taille de bouleau et ses yeux doucement fous, qui rendent fou, car je suis fou de ces yeux-là !

## XXIII

Les statues religieuses, auxquelles enfin j'arrive en passant (transition heureuse !) par Corneille, cet autre sculpteur... de *Polyeucte*, dans des vers qui valent du marbre ; les statues religieuses ne sont pas nombreuses au Salon de cette année, et je ne m'en étonne pas. Elles sont aussi — à l'exception du *Christ en croix*, de M. Maldiney, — détestables, ou plutôt nulles d'inspiration. C'est le poncif pur, absolu, abêti, plus bête ici que dans tout autre genre de sculpture, et je m'en étonne encore moins. Les artistes actuels, plus ignorants que de jeunes carpes, car les vieilles carpes doivent savoir quelque chose ; les artistes actuels, n'ayant ni foi, ni instruction religieuse, ne comprennent rien au *surnaturel* du sujet qu'ils traitent, et, pour la plupart, ne le traitent que sur *commande*. Commande, c'est-à-dire mort de l'art ! Je l'accepte, lorsque c'est Jules II qui en fait une à Michel-Ange ! Autrement, non ! C'est une impertinence de la Protection au Génie, ou une bonté de la Sottise pour la Platitude.

Au premier rang de ces choses *commandées*, se trouve, au livret : une *Notre-Dame-de-Bon-Secours* pour l'église de Saint-Pierre-de-Montrouge. C'est un groupe énorme. Eh bien ! ce groupe énorme est la mise en relief, dans les

proportions les plus sculpturales, d'une de ces vulgaires et imbécilles gravures comme on en voit rue de Sèvres, à la boutique d'objets religieux qu'on y vend, — ces hideux petits objets religieux qui font le bonheur des impies ! Cette *Notre-Dame-de-Bon-Secours*, qui étend les mains *poncivement*, qui penche la tête *poncivement* (ne lisez pas : *pensivement* ; *n'équivoquez pas !* comme dit Rabelais !), est la Notre-Dame-de-la-Bêtise bien portante. Il y a une fleur d'embonpoint dans son menton gras, lequel embonpoint ne continue point plus bas (sans doute par décence ), et qui contraste avec la trop chaste mièvrerie du corsage, voulue, ou peut-être *commandée* ?... La femme, abandonnée sans doute, qui se tient aux pieds de la Notre-Dame, et, pour faire pendant à cette femme, le pauvre à la béquille, au front chauve, à la barbe de *modèle,* sont des figures qu'on a rencontrées à toutes les bornes, et les bornes sont même plus originales ! Cette *Notre-Dame-de-Bon-Secours*, d'une exécution *pieuse*, par le soin qu'a mis l'artiste (Le Harivel-Durocher) à en faire une Bonne-Vierge à bonnes femmes, bien édifiante, comme disent *messieurs* les prêtres, ne choquera certainement aucun préjugé par la hardiesse et la nouveauté qu'y aurait mises un artiste ardemment catholique, fou de son sujet ; car il faut être fou de son sujet pour bien le traiter ! Or, Le Harivel-Durocher n'a point cette folie sacrée. C'est un artiste sage, appliqué, honnête, ayant le métier de son art plus que l'art de son métier, et qui pourra compter un jour dans les marguilleries

comme faisant de la sculpture religieuse, très convenable et très propre, et très suffisante, quand les chefs-d'œuvre sont si chers...

## XXIV

Tel ne sera pas compté le *Christ en croix* de M. Maldiney, dans les marguilleries. Seul, un grand Ordre religieux, connaisseur et riche, pourrait l'acheter. Je dis : connaisseur. Les Jésuites, qui le pourraient payer, ne sont pas des connaisseurs en fait d'Art. Les Jésuites, grands partout. excepté là, sont précisément à mes yeux les coupables qui ont abaissé l'art catholique aux vulgarités et aux puérilités qui le déshonorent. Mais les Dominicains, qui doivent avoir, en tout, du saint-Thomas dans la tête, c'est-à-dire de la grandeur, seraient fort capables d'acheter cette belle chose, qui ferait bien dans une de leurs églises. Moi qui aime à y entendre leur austère psalmodie monacale, j'aimerais à y voir ce *Christ en croix*. C'est une œuvre *pensée* et exécutée avec le désintéressement de l'inspiration dans la solitude, et, pour sa peine, c'est une grande œuvre ! L'homme qui a sculpté cela est réellement un sculpteur. Son *Christ* n'est pas en marbre, quoiqu'il sache aussi travailler le marbre, il est en bois, matière ingrate, — horriblement difficile à sculpter, —

pire que le marbre le plus dur, mais qui donne, quand on sait le toucher puissamment, des résultats inattendus et superbes !

Ce *Christ* de M. Maldiney est en noyer, et cette espèce de bois qui, de ton, vaut le plus beau bronze, a dans son ton *bronze* des *éclaircies* d'or fondu de l'effet le plus doux, et que le bronze ne saurait avoir. Le Christ que voici n'est point simplement un de ces Christ connus, — connus comme Barrabas à la Passion,— ce poncif presque sacrilège ! Non pas ! Ceci n'est point un Christ, mais c'est Notre-Seigneur Jésus-Christ, — beau comme il était : *le plus beau des enfants des hommes !* robuste comme doit l'être le charpentier céleste, le divin apprenti de Joseph ; doux et fort, car la douceur sans la force, qu'est-elle ? résigné à la mort qu'il subit et qu'il pardonne à ses bourreaux ; sublime d'humanité à son heure dernière, et n'ayant aucune des morbidesses ou des épuisements d'épilepsie, ou des pamoisons, ou des maigreurs sanglantes que donnent ordinairement au Christ sur la croix les artistes à idées fausses ou byzantines. Là justement était l'écueil, et M. Maldiney l'a évité. La tête inclinée de son *Christ*, d'un style large et d'un galbe très noble, est bien celle du fils de David ! Opposée à la musculature du corps, c'est une idée. Dans Notre-Seigneur Jésus-Christ fait homme et représentant toute l'humanité, la Royauté et le Peuple se rejoignent. C'est vraiment bien là le *Dieu* crucifié, qui vous met à genoux, en le regardant, si vous avez encore un atome de christianisme dans le cœur ! Si

vous n'en avez pas, passez ! on fait des christs pour des chrétiens qui croient, et non pas pour des athées iconoclastes !

Je ne me permettrai qu'une seule critique. Sculpturalement, au point de vue exclusif de la forme, le *Christ en croix* de M. Maldiney est une œuvre du talent le plus mâle. Les cuisses et les jambes sont splendides, de l'anatomie la plus savante ou... la plus *devinée*. Elles ne sont pas, il est vrai, en rapport avec la poitrine, trop étroite pour une pareille musculature, mais physiologiquement, anatomiquement, ce n'est pas une faute... J'ai connu des poitrines étroites avec des biceps et des fémurs d'Hercule. Ce n'est pas même très rare, ce fait singulier. Seulement, M. Maldiney, qui est un sculpteur, devait s'élever plus haut que le physiologiste et l'anatomiste. Il était tenu à *faire nature*, mais plus harmonieux et plus beau que nature. Il était tenu à faire comme la Nature fait quelquefois, — une fois sur mille ! Enfin, dans ce détail comme dans le reste, il était tenu à l'Idéal !

## XXV

Et quand on a vu cela, on peut s'en aller tranquille et ne pas s'attarder aux autres sujets religieux, qui se tiennent là, attendant vainement pratique et amateur,

et qui ont dû diablement ennuyer les pauvres artistes obligés de les faire pour quelque considération que ce soit ! Il y a là de gros *David* et de gros *saint-Paul* qui ont dû être bien fatigants à sculpter, — presque autant qu'à porter au Salon, pour les porteurs. C'est écrasant ! Masses indigestes, poncifs toujours, oh ! — poncifs éternels ! idées communes, colossales, pesant trois cents idées communes à la fois ! Pour moi, qui n'en sais pas assez long pour apercevoir leur mérite, si elles en ont un quelconque, il n'y a pas d'attention à donner à ces choses, pas un nom à ramasser au bas de ces socles ! C'est bien assez que de les voir, sans avoir encore à vous en parler... Cependant, puisque nous nous en allons, vous et moi, qui suis votre cornac en ce Salon, arrêtons-nous devant ce *Monseigneur Parisis*, agenouillé, les mains jointes, sur son tombeau, et priant dans la pose de tradition, — monumentale et tumulaire. Il n'y a de neuf là-dedans que les dentelles, qui sont *étonnantes de vérité*, disent les femmes, et qu'elles regardent avec une convoitise flatteuse... Monseigneur Parisis est en grand costume épiscopal. Ce serait une magnifique enseigne d'évêque pour un magasin de confections ecclésiastiques qui s'appellerait : *A Monseigneur Parisis!* comme il y en a pour les officiers intitulé : *Au Prince Eugène!* L'artiste générateur de ce beau costume est M. Cugnot, mais il aurait pu *générer* un peu de beauté épiscopale à cet évêque, qui a l'air d'un fort jardinier. Je sais bien que Mgr Parisis n'a pas mal jardiné dans le jardin du Seigneur,

— et voilà comme les hommes l'en récompensent ! Un statuaire obtient (au concours, s'il vous plaît !) l'autorisation de le faire comme le voilà, mon Dieu ! avec cette tête de cuistre robuste et ce nez aux narines profondes, que nous avons l'avantage de voir de bas en haut, et qui semblent deux éteignoirs avec lesquels, s'ils ne tenaient au marbre, on pourrait après les vêpres éteindre tous les cierges de la cathédrale d'Arras. Ah ! parole d'honneur ! il n'y a pas de costume, pas de dentelle qui puisse faire passer par dessus le lourd et le commun de cette statue, d'une si irrespectueuse ressemblance.

La Bruyère disait d'un fat magnifique et très luxueux de son temps, après en avoir décrit les richesses : « On écarte tout cet attirail qui t'est étranger, pour pénétrer jusqu'à toi qui n'es qu'un fat ! » S'il avait parlé de cette statue d'un Évêque, il aurait écrit la même phrase, mais au lieu d'un fat, il aurait écrit : « un bedeau ! »

## XXVI

Je vais enfin fermer ce Salon de sculpture qui m'a retenu si longtemps, — trop longtemps même, pour ceux qui, comme le gros public, préfèrent à la ligne pure la sensuelle couleur et courent à cet abreuvoir... C'est, à présent, de peinture que je vais parler. Seulement, avant

d'en finir avec la sculpture, qu'on me permette quelques mots encore (*novissima verba*) sur les bustes-portraits et les médaillons, — ce genre de sculpture qui monte comme la mer, et qui, dans un temps donné, noiera la grande sculpture.

Les peuples modernes et les arts modernes doivent mourir — de la même manière — par le développement outrecuidant de l'insolente personnalité humaine. Chez les peuples, cela se traduit et se prouve par des lois absurdes. Dans les arts, c'est par des portraits.

Et c'est pour l'Art une vilaine manière de mourir.

En effet, le fretin humain n'est pas beau, et pourtant, dans ces bancs entassés de harengs pour la laideur, il n'y a personne qui ne se croie quelqu'un et qui ne s'imagine avoir un visage. Tout museau a ses prétentions. Les peintres et les sculpteurs qui spéculent, hélas! sur le portrait, ont même une théorie qui va à tous ces museaux impatients de leur reproduction : c'est qu'en art il n'y a rien de laid en soi, et que tout peut être abordé. Ceci n'est pas faux à une certaine profondeur, et en l'expliquant; mais comme c'est commode pour les gens laids, qui reculeraient pudiquement devant leur laideur! Aussi, en pleut-il, des portraits! (En peinture, vous verrez là-haut, et ici, en bustes de toutes les grandeurs et en médaillons.) Lord Byron, qui était le plus grand poète et le visage le plus beau de toute l'Angleterre, répugnait au buste... Nous n'avons plus de ces timidités fières, de ces nobles peurs d'être au-dessous de l'Idéal.

## XXVII

Tenez ! par exemple, voici MM. Erckmann et Chatrian qui, à eux deux, de talent et de visage, ne valent pas une moitié, ni un quart, ni un atome de lord Byron. Eh bien! même ils sont ici, tous deux, sculptés, ma foi ! comme deux demi-dieux fraternels, Castor et Pollux, non pas l'un après l'autre (on y gagnerait!), mais l'un avec l'autre, et posés prétentieusement, entrelacés dans une attitude sentimentale et familière ; l'un très chauve et l'autre très chevelu, mais vulgaires comme toutes les brasseries de l'humanité, — et comme leur talent, dont l'odieuse vulgarité a fait tout le succès. Voici encore le poète Bouilhet, moustachu, cet homme pacifique, comme un vieux grenadier de Sambre-et-Meuse, dénudé de cou, et quel cou! lequel Bouilhet, la bouche en trou de flûte et les joues gonflées comme s'il soufflait dans une trompette (celle de sa renommée, sans doute), se prélasse, dans une attitude d'orgueil bouffi à en crever... mais non, c'est le sculpteur qui crève! Le sculpteur, M. Bartholdi, a fait de Bouilhet *le comte de Tuffière* de la poésie, et encore joué par un acteur de Rouen qui chargerait! Ce serait affreux, si ce n'était pas bouffon. Ce pauvre Bouilhet, qui est mort, et qui, de son vivant, n'était que le

frelon dont Victor Hugo était l'abeille, — la bête qui travaillait, — est bien innocent de ce buste. Mais, le coupable, c'est M. Bartholdi, qui croit probablement à la gloire de Bouilhet. Il en sera puni. Il la partagera.

## XXVIII

Mistral, lui, qui était plus fait pour le buste que ce gros enflé de Bouilhet; Mistral, que Lamartine a appelé un homme de génie; Mistral, qui est beau, surtout pour la sculpture, car son teint aux couleurs *paysannes*, son teint trop animé, n'a pas la distinction des lignes de son placide et bon visage; Mistral, le poète qui n'imite personne, qui, pour son propre compte, est bien une abeille et de la grande espèce des abeilles, était certes beaucoup plus digne d'un buste que Bouilhet et MM. Erckmann Chatrian. Mais le goût des hommes ressemble à leur justice : il n'a eu que le médaillon... Il est vrai de dire que ce médaillon est fort remarqué. D'abord, c'est Mistral. Mais le nom du poète de la Camargue n'est pas tout dans le succès de M. Amy, qui a suspendu son médaillon à ce clou d'or du nom de Mistral. Non! il y a quelque chose de plus, défauts pour moi, qualités pour la foule.

La foule, qui est femme, aime le niais et l'énervement maniéré dans les arts. Elle a pu s'en régaler, de ce niais ineffable, dans ce salon de sculpture où il y a des Sapho

qui envoient des baisers par la fenêtre... du haut de leur rocher ; des petites filles qui pleurent des oiseaux ; des petits garçons qui agacent des lézards ; d'autres qui ont des coqs à l'envers sur le ventre, et qui crient comme s'ils l'avaient dedans ; un, entre autres enfants, — tout petiot, celui-là, — qui a la tête coiffée d'un obus cassé comme d'un béguin, et qui fait maudire la guerre aux mamans ! Eh bien ! après le niais, surtout le niais pleurard, le roi des foules, rien ne leur plaît mieux que l'énervé, l'efféminé, quand il est suffisamment maniéré. Ici, il l'est horriblement. Mistral, ce robuste *gars*, comme nous dirions, nous autres gens de l'Ouest, est *féminisé* dans le médaillon de M. Amy. J'ai trouvé des femmes qui disent : « C'est charmant ! » Mieux encore, des petites filles qui disent : « C'est gentil ! » Cette tête grasse sur ce savon gras à la guimauve, leur paraît suave ; car c'est véritablement dessiné avec la pointe d'un cure-dents sur un savon de Lubin. Savon onctueux, cure-dents à peine appuyé sur cette douce et blanche pâte... Ce n'est pas un relief, cela ; c'est une fumée ! Il semble que si on soufflait, on l'emporterait, cette légère image, comme l'écume du savon sur lequel elle est à peine tracée et qui doit si bien mousser ! Cher Mistral ! Sa moustache éteint sa bouche *bonne enfant* et souriante, et pourtant ce n'est qu'une virgule de moustache. De cheveux, il n'y en a que sur les tempes. Derrière la tête, c'est un sac, dans lequel il y a (peut-être) un chignon ! Tout cela manque de virilité, d'énergie, de *simplicité*, la grande qualité de Mistral. C'est

précieux à la manière anglaise, c'est vignette, c'est joli, très joli, — pire qu'affreux !

Vous m'avez *eunuquisé* Mistral !

## XXIX

M. Théodore de Banville a été plus heureux en son buste, très ressemblant, très fin, très spirituel. Le poète des *Cariatides* et des *Odes funambulesques* (une orgie de talent, mais une orgie), l'homme des audaces du rythme et du style, est un poète, essentiellement un poète lyrique ; mais, il faut bien le dire, il n'a point la figure de son talent : il eût dépaysé Lavater. Sa figure, c'est la finesse tranquille, rassise, pénétrante, un peu ironique, mais polie, — je dirais presque philosophique. Or, son buste (par M. Guerlain) exprime tout cela. C'est bien là l'aimable et doux Théodore de Banville, lui qui a trouvé le moyen de ressembler à Sainte-Beuve et de n'être pas laid. Piquant problème, résolu d'une manière charmante !

J'aime beaucoup moins celui de Théophile Gautier, avec sa tablette en bavette sous son menton, pour jouer l'antique. Abominable prétention ! C'est vraiment une manie, depuis Baudelaire, de mettre trop de dieu dans Théophile Gautier. Cependant, j'aime encore mieux la tablette-bavette de Gautier, que le *dépoitraillé* hideux de

ce monsieur, faiseur de conférences, qui s'est fait sculpter avec ses pectoraux, pour montrer sa caverne à discours. Qui a fait cela? Je ne veux point regarder au livret, de peur d'y rencontrer le nom d'un homme de talent qui m'affligerait.

Les hommes de talent ont des jours singuliers. M. Adam Salomon a du talent, et beaucoup, — qui diable l'a donc pris de nous sculpter dans son col de chemise le hideux cou poilu de Garnier Pagès? Est-ce une opinion politique?... Dans tous les cas, cela n'excuserait pas le sculpteur.

## XXX

Tel le compte des bustes-portraits, pris dans les hommes célèbres du temps, et qui viennent trouver le regard au Salon... Ceux qui ne le trouvent point, comme celui de Jules Janin, comme celui d'Alfred de Vigny, qu'on a rajeuni (imbécile flatterie!), et de plusieurs autres insignifiants, leur insignifiance mérite le silence. Après eux viennent les anonymes, les discrets et les mystérieux qui ne mettent pas leur nom au livret, mais leur nez dans la salle, et le passent au *speculum* public... Assurément, ces anonymes font très bien de n'avoir pas de nom. Figaro, en arrangeant son tribunal, disait : « Et la canaille derrière ! » Laissons donc la canaille des

bustes derrière nous. Excepté celui d'une vieille femme, par M. Deloye (Mme de P...), attentive, pénétrante, fatiguée d'avoir tant pénétré et de savoir à fond la vie, et un médaillon de Mlle Marie Delsarte (Mlle M. D... qui n'est pas belle et qui même a l'air dur, mais qui est enlevé d'une main vaillante, probablement au bout d'un beau bras), il n'y a plus que des laids, laidement faits. harmonie entre les modelants et les modèles ! Mlle Marie Delsarte a eu pour père un artiste grand. Elle sera sa grande fille un jour. C'est si fort, la race ! Elle avait déjà sculpté Raymond Brucker, à la dernière Exposition, Brucker, cette belle tête de moine du dixième siècle, théologique et métaphysicienne, et elle l'avait sculptée avec une vigueur de main effrayante pour une jeune fille, cette tête de moine, et de moine devenu tellement moine que, l'autre jour, un journal le tuait, et que, dans le fier *in pace* de son choix dans lequel il vit, Brucker se l'est tenu pour dit et n'a pas même bougé !

Et maintenant, à la peinture !

## XXXI

Oui, à la peinture, à présent ! De ce jardin fleuri de la sculpture, *piqué* de blanches statues, où ceux qui les regardent ne sont pas beaucoup plus nombreux qu'elles,

je monte au salon de la peinture, où la foule — dense et pressée — prend un intérêt plus vif à ce qu'elle voit et justifie ce que j'ai dit de l'attraction de la couleur. Attraction grossière, tenant à la couleur elle-même, et qui fait préférer à l'enfant un polichinelle bariolé de rouge, de bleu et de jaune, à la plus pure statuette d'ivoire !

La multitude est cet enfant-là. Il ne s'agit pas ici de talent, mais de genre d'art. Il y a certainement beaucoup plus de talent parmi les sculpteurs que parmi les peintres qui ont exposé cette année, et cependant le public du jardin des statues est rare et froid, et presque autant silencieux qu'elles, en tournant autour d'elles ; tandis que la foule se presse et se pousse devant les tableaux, et y fait fusée de ses bêtises enthousiastes ou de ses curiosités étonnées. Et les critiques eux-mêmes sont comme la foule. Au lieu de la faire monter jusqu'à eux, ils descendent jusqu'à elle. Toutes les longues caresses du Feuilleton sont pour la peinture, mais la sculpture est galopée, et il la donne presque *par-dessus le marché !*

Eh bien, moi, du moins, du fond de mon humble ignorance, j'ose protester contre cela !

## XXXII

La distribution du salon, ou plutôt des salons de peinture, créera ma méthode. En entrant dans le salon carré, la première toile qui frappe mes yeux est une des meilleures de ce salon carré. C'est l'*Hérodiade* de M. Henri Lévy. Sujet redoutable, — redoutable pour avoir passé par les mains de tant de maîtres ! Quand il s'agit de le traiter à nouveau, il ne faut pas avoir peur de sa mémoire et savoir braver ses souvenirs. M. Henri Lévy a été cet audacieux. Il a varié son sujet autant qu'il a pu et même jusqu'à l'obscurité, car, pour ma part, je ne comprends pas très bien la femme en robe violette, d'un grand développement de tournure, il est vrai, qui est renversée aux pieds d'Hérodiade. Est-ce une erreur ? elle me fait l'effet d'une esclave ; mais ces *choses*, qu'on appelait des esclaves dans le monde ancien, étaient impassibles... L'esclave est hors l'humanité. La pose d'Hérodiade est très belle, avec ses bras écartés au bout desquels pendent des mains splendides, — celle de gauche surtout, brisée si mollement et pourtant si énergiquement à l'articulation du poignet. Elle n'est plus jeune, la sombre incestueuse ! Elle ne l'est ni d'âge, dans le tableau de M. Lévy, ni de poitrine... Les passions ont rongé cette grève, à force d'y déferler. Dans les idées communes, Hérodiade devrait rayonner ici de

vengeance. Elle ne rayonne pas. Son visage, beau encore, est hâve et en même temps avide, et son regard noir va nettement à la tête coupée de saint Jean-Baptiste, offerte dans le plat traditionnel. Celle qui l'offre, c'est la fille d'Hérodiade, blonde d'un blond idéal, qui présente à sa mère la tête haïe, avec un mouvement de bras languissant ; car elle n'en peut plus, cette fille qui détourne les yeux, et qui, si sa mère met du temps à se rassasier, va tout laisser tomber à ses pieds. Cette rose de beauté est presque aussi livide que la tête coupée qu'elle offre à sa mère, et ses beaux bras *lividifiés* fléchissent... Tout cela est véritablement très *pensé* et très beau. Les personnages qui entourent les deux femmes (à elles seules tout le tableau), sont très entendus et très *ordonnancés*. La seule tache que je trouve dans ce groupe circonvenant, c'est la femme rousse qu'on met partout maintenant, et qui vous poursuit comme un taon, — l'exécrable taon de la mode ! Les costumes du tableau sont superbes; mais ce n'est *plus* un mérite de faire des costumes superbes, dans ce siècle *costumier!* En somme, à la première impression reçue de ce salon de peinture que j'ai traversé, mais que je vais revoir, œuvre par œuvre, l'*Hérodiade* de M. Lévy me paraît l'une des plus fortes, et son *attirance* vient bien moins de l'état de sa couleur que de la profondeur de sa pensée... La profondeur, chose rare partout ! mais surtout en peinture, où, pour le moment, la tendance est de faire particulièrement éclatant.

## XXXIII

Qu'on ne s'y trompe point. Je ne fais pas de croisade contre la couleur, que j'adore, — mais que j'adore les yeux sans bandeau, comme les a le véritable amour. Faire éclatant dans le détail, et *à tout prix*, pousser la couleur jusqu'au dernier degré d'intensité, la tordre et la faire ruisseler en nappes flamboyantes, voilà la tendance du moment, et, dans son développement *incalculé*, je la crois dangereuse. Ce pauvre siècle épuisé, anémique, prend naturellement la violence des sensations pour de la vie, parce qu'à la vie équilibrée harmonieuse, saine et vraiment forte, le malheureux ne comprend plus rien ! La peinture, si célèbre *par sa mort*, du peintre Regnault, est de cette furie, de cette épilepsie de couleur que les plus grands peintres par la couleur (même Rubens) n'ont jamais connue. Eh bien ! précisément à côté de l'*Hérodiade* de M. Lévy, d'un ton riche et sobre, je trouve un portrait qui amoncelle autour de lui tous les gobe-mouches de la couleur, qui l'avalent gloutonnement par les yeux, comme les ivrognes avalent la flamme des alcools par la bouche. C'est un portrait de M. Carolus Duran.

M. Carolus Duran, cette année, nous a donné deux

portraits. Célèbre par son portrait de M^me^ Feydeau, de la dernière Exposition, il a continué de *portraiturer* dans la même gamme. L'un de ces portraits est celui (dit-on) de M^me^ Maurice Richard, qu'on accuse M. Carolus Duran d'avoir enlaidie. Qu'est-ce que cela me fait ? je ne la connais pas. Elle est en pied, *divine d'étoffes* (le mot a été dit par une femme, derrière moi), ayant près d'elle un vase d'hortensias et sous ses pieds un tapis, qui prouve que M. Carolus Duran n'est pas seulement fait pour les robes, mais qu'il est aussi fait pour les tapis. Le second portrait est celui d'*une* autre (innomée au livret), et que j'ai l'*imprudence* de préférer à celui de M^me^ Richard, car ce portrait, en dehors des effets de vêtements et d'étoffes, qui sont prestigieux et paraissent des tours de force absolus aux gens qui croient que la peinture est la magie de tous les trompe-l'œil, ce portrait de femme innomée a été bien maltraité dans la personne de son modèle, et si l'opinion m'était quelque chose, je n'oserais vous dire ma pensée...

Mais l'opinion ne m'est rien du tout, et le portrait de M. Carolus Duran n'est pas, pour moi, ce qu'en général on le trouve. Je ne me dissimule pas que la première impression qu'elle fait est terrible, cette femme fauve, aux cheveux et au teint roux (mais chaudement roux), durcie encore par l'éventail rouge qu'elle tient contre sa joue, et sortant durement de toute cette mer de satin ardoise et de velours noir, en vagues autour d'elle !

Certes ! le contraste est heurté... Mais attendez ! Accou-

tumez-vous... et continuez de regarder! Ne vous en tenez pas à l'impression première. Vous verrez que cette femme, trouvée laide d'abord, a la beauté de l'énergie, la beauté d'une lionne attentive, au regard ferme, à la narine déjà crispée, et dont tout à l'heure il va, si elle se fronce, partir de la flamme! Tous les lions (de nature) parmi les hommes, reconnaîtront cela!! C'est leur femelle. On a dit que le bras est massif, mais les pattes des lionnes ne sont pas minces ; et voyez, d'ailleurs, à quel corps puissant, et dont les articulations apparaissent, pour les yeux qui voient au travers des vêtements comme ceux des zingari à travers la terre, appartient ce maître bras, qui pourrait rompre un homme dans l'étreinte de l'amour. Seulement, comme les lions ne sont pas nombreux,— au Salon ni nulle part,— on fait payer cher à la femme en question la splendeur des vêtements dont elle est couverte. On les oppose à sa figure. Les femmes, jalouses de ses vêtements, s'en vengent par le vieux mot connu : « Tu l'as faite riche, ne pouvant la faire belle, » et c'est brutal, et surtout faux! Le portrait de M. Carolus Duran (qui, d'abord, est un portrait,) manque d'idéal aristocratique, je le veux bien ; mais il a une réalité si forte, que quand on est puissant comme cela, on a, à soi seul, toute une aristocratie : celle-là qu'on pourrait fonder!

Quant au détail de ce portrait, de ces satins... *charmeurs* pour les femmes, je n'en parlerai point. Tout ayant été dit là-dessus, je ne veux répéter personne. Ce qui a commencé la gloire de M. Carolus Duran, c'est son

talent de peintre d'étoffes; mais je ne voudrais pas que cela la finît. Je voudrais qu'elle continuât dans autre chose... Je crois M. Carolus Duran fait pour mieux que pour être un Rubens de magasin, si sublime qu'il puisse paraître aux hanteuses du *Bon-Marché* et du *Gagne-Petit!* Entre ses deux portraits, éblouissants d'étoffe, je trouve une *Odalisque* de M. Dubufe fils (qui continue la tradition de son père), et cela ne lutte pas avec trop de désavantage avec les soieries de M. Carolus Duran. C'est comme une lutte entre le *Persan* et le *Bon-Marché* (jolie antithèse)! Bien entendu que cette *Odalisque* est turque comme moi. C'est une odalisque de France, qui prend l'air pensif des odalisques de comptoir, quand on les regarde, en prenant un café qui n'est pas turc non plus ... Je ne veux pas l'être pour ces messieurs, qui devraient peindre sur châles : ils y gagneraient beaucoup d'argent. Mais, franchement, cette *Odalisque* de M. Dubufe est une raison pour que je demande à M. Carolus Duran de sortir du jardin d'Armide de ses robes, dans lequel il n'est pas le seul Renaud.

Et de nous donner, à l'Exposition prochaine, quelque crâne tableau !

## XXXIV

J'ai dit déjà que le caractère de l'Exposition de peinture de cette année est la médiocrité, et je ne le répéterai jamais assez. Décapitée des grands noms en peinture, qui y brillent par leur absence, elle est, pour l'avenir, effrayante de médiocrité, cette Exposition qui représente la puissance de la jeunesse actuelle, les instincts de la nouvelle génération... Cette génération est bien la même que nous avons vue devant la Prusse. Matérialiste furibonde, sans idée, sans conviction, sans sincérité, éprise seulement des difficultés du métier, courtisane et surtout saltimbanque, elle donne bien plutôt, en peinture, une armée de forts brosseurs, quoiqu'ils n'aient pas brossé la Prusse, que d'hommes qui pensent, le pinceau à la main, — ce que doivent être tous les peintres, si la peinture n'est pas ce qu'elle tend à devenir dans ce moment : le crétinisme dans la couleur.

Parmi ces médiocres, acceptés par un jury malheureux qui n'avait pas de supériorités à leur préférer, quelques-uns, comme M. Henry Lévy, que j'ai nommé, se détachent. J'en nommerai, je l'espère, encore plusieurs autres, à qui je donnerai leur feuille de laurier ; mais, parmi ceux-là, je ne nommerai point Gustave

Doré, dont le tableau fait face à l'*Hérodiade* de M. Lévy, dans le salon carré, et représente le *Massacre des Innocents*... et du public... Si c'était le *Massacre des Coupables*, le peintre en serait et nous serions vengés !

## XXXV

Mon Dieu! je n'ai aucune originalité à dire du mal de ce tableau. Je répète l'opinion publique, ce qui, allez! ne me plaît pas. Tout le monde, en effet, critiques et public, a dit de ce tableau qu'il était ambitieusement mauvais. Seulement, comme Gustave Doré, qui a du talent, mais qui a encore plus de bonheur, est surtout un artiste heureux, on lui a dit que son tableau n'était pas bon (litote polie !) en prenant les plus grandes précautions possibles, — et respectueusement, — car si on est respectueux pour une seule chose en France, c'est pour le bonheur. On s'est retiré de la critique du tableau sur la gloire de l'*illustre* illustrateur, — l'illustrateur de lui-même ! et on a mis toute une ruche de miel sur cette goutte de fiel : que le tableau n'était pas très bon ! On a exalté la volonté de cette individualité volontaire, qui veut être peintre malgré le cerveau, les yeux et la main. Et c'est ainsi qu'on s'est cru garanti contre l'amour propre — peut-être féroce — de cet homme

heureux ! Pour moi, je n'aurai point de ces tortuosités de couleuvre... charmée ou perfide. Je dirai à Gustave Doré, comme un homme à un homme : votre tableau est détestable de dessin, de couleur et de tout, et d'autant plus mauvais que, dans le choix du sujet (comme M. Henri Lévy dans son *Hérodiade*, mais bien moins *inventeur* que lui), vous avez cru pouvoir lutter avec des maîtres qui vous ont écrasé. On regarde votre tableau à la lumière des leurs, et vous êtes perdu : vous disparaissez. Poussin vous tue ; Cogniet — si loin de Poussin cependant — vous retue ; et vous êtes massacré, sans être innocent !

Et de fait, quelle évocation plus foudroyante et plus funeste pouvait être pour vous qui avez fait du *Massacre des Innocents* un tableau tempestueux, déclamatoire, hurlant de couleur et même d'attitudes, que l'incomparable simplicité, tragique et grandiose, du Poussin ! Seulement, vous ne méritez pas de mourir sous un si grand homme. Ne prononçons pas, à propos de votre tableau, ce nom immortel ! Mais, malgré les prétentions et le mélodrame de ce tableau, votre mère, vue de dos, était l'expression du sentiment maternel, et, comme si on devait regarder par là les mères pour juger de la force de leurs sentiments, votre mère (principale), qui veut reprendre son fils au soldat et sur laquelle il fallait attirer l'attention, dans ce tableau turbulent de choses renversées, n'est-elle pas vaincue par la mère de Cogniet, accroupie, toute seule, derrière son bout de mur, mais

pattefichée, par la force de l'impression, pour qui l'a vue une fois, dans toutes les mémoires ? Cette mère hagarde, solitaire, au bout de sa fuite et de son mur, qui cache l'enfant dans son giron et qui n'a que de la terreur — une terreur immense ! — dans son grand œil noir épouvanté, effaré, profond et oblique, ce *regard* qui *écoute* si on vient, et que vous, l'eût-on oublié depuis dix ans ! vous rallumeriez dans notre âme, avec votre tableau tapageur, pour nous faire glorifier la simplicité du génie, - quand le talent se mêle d'en avoir !

## XXXVI

Et cependant, en mélodrames et en prétentions, Gustave Doré a trouvé son vainqueur. C'est M. Layraud, dans son tableau de *Brigands et captifs* (Italie), ainsi désigné au livret, et acheté par le gouvernement anglais. C'est de beaucoup la plus grande toile du salon, et si les Anglais achètent des tableaux à la grandeur de la toile, on comprend qu'ils l'aient achetée ; mais on ne comprend pas qu'un jury français l'ait reçue. Les *Brigands et captifs* sont une scène des vieux romans sur l'Italie. Des brigands (costumés en brigands) ont arrêté un riche Anglais avec sa fille, et ils veulent de l'argent sans doute pour relâcher leurs prisonniers, car ils ont l'air de traiter avec le père, assis au milieu d'eux avec l'air et le geste

de Boissy d'Anglas à la tribune quand on lui présente la tête de Féraud. Seulement, la tête qu'on lui présente, ou plutôt qui se *présente à lui*, est celle du chef des brigands, courbé et saluant, avec cette physionomie d'arlequin ou de polichinelle qui donne au brigandage le plus sérieux l'air d'une pasquinade, en Italie. La tête de ce vide-gousset à carabine et à sourire n'est pas le galbe sanglant et sinistre de Féraud, — et puis Boissy d'Anglas n'avait pas de si belles culottes de velours gris et de si belles bottes que l'Anglais ! Ah ! encore l'imitation des étoffes, la grande affaire du temps ! Ces culottes de velours gris font mon bonheur, et, comme M^me^ Denis, *je les regretterai toujours*, quand elles seront parties pour l'Angleterre !

Messieurs Carolus Duran et Dubufe, et bien d'autres, vous pouvez être jaloux de ces culottes-là !

Quant à l'Anglais, sa figure, c'est Oswald, vieilli. De bottes aussi, mais non de manteau ; le manteau n'y est pas. La botte même y est un peu allongée ; de botte *à la russe*, elle a passé botte *à l'écuyère*. Mais enfin c'est une botte, que ce père majestueux est trop majestueux pour mettre au derrière de ces polissons de brigands, qui ont l'air de brigands d'Ambigu-Comique. Ce père botté respecte sa botte, et sa dignité, et sa vie, et la vie de sa fille à genoux devant lui, blonde comme toute l'Angleterre, et en amazone de drap noir, comme toute l'Angleterre. De geste éploré, elle implore, en se tassant contre lui, la protection de son majestueux père, qui doit être membre

de quelque chambre et du corps diplomatique à la fois, et qui va faire tout à l'heure aux brigands un discours, qu'heureusement je n'entendrai pas. Les Anglais savent peut-être le nom de ce monsieur, mais s'ils l'ont dit à M. Layraud, pourquoi M. Layraud ne nous l'a-t-il pas dit au livret? Un grand intérêt, qu'on excite, doit-il être jamais trompé ?

Pour moi, l'intérêt n'est pas dans le tableau pris en lui-même, franchement bon, non pas à *mettre au cabinet* (il n'y pourrait pas tenir),mais à retourner contre le mur, et auquel un jury,qui n'était pas Anglais, a donné presque tout un lambris pour lui seul. Il est, l'intérêt, dans le prix payé par le gouvernement anglais et dans le succès qu'il aura en Angleterre.

Car ils sont capables de trouver cela superbe, ces diables d'Anglais !

## XXXVII

Aux deux côtés de l'étonnant Boissy d'Anglas botté de M. Layraud, il y a, comme supports de ce tableau mélodramatique et déclamatoire, deux autres déclamations dans une *tonalité*, l'une à dextre et l'autre à senestre. Ce sont, je crois, deux Républiques ou deux France guerrières. En principe, je n'admets point — et surtout dans

la peinture, plus riche que la sculpture en moyens d'expression, — ces Demoiselles abstraites, vêtues allégoriquement, et qui représentent soit des France, soit des Victoires, soit des Défaites, soit des Douleurs, soit même des Muses. Pour me faire accepter ces *froideurs* classiques, il faudrait un talent de premier ordre dans l'exécution, et cette intelligence mythologique qu'on eut sous la Renaissance et même plus tard, et qu'on ne peut plus rencontrer dans une époque, comme la notre : — *caricaturesque*. D'un autre côté, depuis nos malheurs, je ne regarde plus les France guerrières et les Républiques. Je suis las de leurs jupons rouges et de leurs lances, qui n'ont pas cassé celles des uhlans, et de leurs drapeaux et de leurs airs vainqueurs, quand elles sont vaincues. Si ce ne sont pas là des fanfaronnades après coup, ce sont tout au moins des fanfares que, jusqu'à nouvel ordre, nous n'avons pas droit de sonner. Et je le dis pour tous les tableaux du même genre, s'il y en a encore au Salon...

*Regarde et passe !* dit le poète. Moi, je passe, sans regarder !

## XXXVIII

Mais le droit de faire des plaisanteries comme celle des *Uhlans surpris dans la neige* de M. Princeteau, qui, par parenthèse, n'est pas le prince de la couleur, l'art français et *chauvin* l'aura toujours ! Cette *charge*, qui n'est

qu'une surprise, — et qui même en est deux, car nous sommes plus surpris que les Uhlans, — cette *charge* est d'une rare impudence, dans un Salon qui n'est pas — si *caricaturesques* que nous devenions — fait, après tout, pour les caricatures ! Que de fois, en voyant ces plaques noires sauter affolées sur ces espaces blancs, n'ai-je pas entendu dire autour de moi : « Mais, mon Dieu ! qu'est-ce que cela peut bien être ? » et les pages du livret de courir, essoufflées, sous le pouce curieux, et chacun de chercher laborieusement à comprendre comment ces homards noirs, espèce inconnue ! pouvaient être des uhlans ; comment ces crabes, carbonisés peut-être à force d'être cuits, pouvaient, s'ils étaient cuits, se tortiller ainsi sur la blancheur de leur serviette ! Que de fois j'ai vu rester rêveur sur ce problème : — Comment un Jury de peinture qui n'est pas Quinze-Vingts et qui se respecte, a-t-il accepté ces coquillages ? à moins pourtant que, comme les cocottes à souper, il ne soit fou des homards, même trop cuits !... Est-ce par le très honorable besoin d'une revanche contre la Prusse, qu'on a accepté cette *affreuse plaisanterie?* — comme disait la marquise du Deffant — aveugle comme tout un jury — quand on lui fit baiser le visage de Gibbon, lequel n'avait pas de nez, ce qui effraya la bonne femme. Ah ! si c'est là notre commencement de revanche, que diront les Prussiens ?... *Si les lions savaient peindre !...*

Il est évident que, si les lions savaient peindre, ils ne peindraient jamais comme cela !

## XXXIX

Des crustacés de M. Princeteau et de la neige dans laquelle ils cabriolent, passons au *Printemps de la vie* dans le pays des neiges, — les jeunes filles Russes (autrement) de M. Patrois (Isidore). Ces jeunes filles sont plus calmes et moins noires que les crustacés désarticulés de M. Princeteau ; mais elles sont aussi un pamphlet, non contre la Prusse, mais contre la Russie. Si on en croyait ce terrible M. Isidore Patrois, ces jeunes filles ne donneraient pas l'envie d'y aller. Elles sont d'une laideur... anti-printanière, sans quoi que ce soit qui la rachète, ni le dessin très incorrect (si même il existe), ni la couleur très empâtée (elle, elle existe trop). *C'est du Nord aujourd'hui que nous vient...* la laideur ! du moins au Salon de cette année. Voyez le *Mazeppa* de M. Guesnet ! Est-ce abominable ?... On va le lier sur un grand diable de cheval qui a la tête d'un veau marin ; on l'y attache, osseux, l'œil tourné, presque blanc, la narine ouverte par l'épouvante. L'épouvante ! à lui, ce plus hardi de tous les pages ! qui était aimé ! et qui avait été heureux ! et qui emportait l'idée de son bonheur pour s'en faire un lit de roses sur le dos du cheval indompté qui allait le mettre en mille pièces !... Ah ! M. Guesnet n'a donc jamais lu lord

Byron?... Vernet, lui, ne s'y est pas trompé. Il n'a pas fait de son *Mazeppa* un supplicié ordinaire. Il est beau, le sien, jeune, svelte, charmant, et couché sur cette croupe de cheval sauvage, abattu par sa course insensée comme il l'était sur le cœur de sa maîtresse ! Les loups vont le manger peut-être. Il saigne aux poignets et aux chevilles. Il est pâle, à l'agonie. Mais il pense que le cœur sur lequel il était tout à l'heure valait bien cela!!

Il va se *relever Roi!* — dit le poète. Allons donc! mais il l'est déjà!

## XL

Reposons-nous de ce tableau d'*ahan*, dans lequel évidemment M. Guesnet a voulu jouer au mâle et mettre de la force, par un tableau de femme qui va nous montrer comment les femmes l'entendent, la force, et comment elles sont hommes, quand elles veulent être hommes dans les arts... La *Suzanne au bain* de M^me^ Collard (qui est morte et que ma critique n'offensera pas), est pour moi un tableau de prétention apertement virile. Suzanne est absolument nue, assise hors du bain, dans lequel elle va descendre et où l'un de ses pieds trempe déjà. Elle n'est pas de face. Non! c'est de dos qu'elle offre sa per-

sonne au contemplateur, et là, je vous en avertis, est toute la prétention du peintre...

Elle a voulu montrer *par là* (pas Suzanne, mais Mme Collard!) qu'elle *entendait* le torse, et que son idéal de torse était le torse à la Rubens, rien que cela! et alors elle vous en a fait un, à tour de bras et de reins, et vous a campé de la chair par paquets, en croyant y mettre des muscles! Cherchez-les et trouvez-les-moi (vous me ferez plaisir!) sous cette chair amoncelée, entassée, tassée, où il n'y a, non plus, ni ossature ni anatomie. Le corps est carré. Pour l'arrondir, il faudrait un corset, et qu'on serrerait avec un tourniquet encore! La taille trop courte. La hanche (la gauche), oh! la hanche, est monstrueuse : on dirait une seconde Callipyge, à elle seule, bombant de côté et surplombant la première. Et tout cela blanc, d'un blanc de perle, et rosé, avec la palette particulière à la femme; chair fraîche, faite pour la boucherie, et qui fait se demander si les vieillards de Suzanne, qui ne sont pas là, mais qui vont venir, étaient des bouchers...

Ce que j'aime de ce tableau travaillé de male rage et où le talent n'est arrivé que dans les détails auxquels les femmes sont aptes, c'est qu'il tranche la question des femmes dans les arts, quand elles veulent y changer de sexe. Et tous les succès, et toutes les méprises, et tous les égarements de l'opinion, et toutes les croupes de chevaux de Mlle Rosa Bonheur, qui veulent être des étalons et qui sont des juments poulinières, n'y feront rien! Et c'est toujours le mot du grand Corneille : « Pour

faire des vers comme moi, — disait gauloisement le sublime bonhomme, — il leur *manque quelque chose!* »

Eh bien! pour faire du Rubens, cela leur manque aussi.

## XLI

Après Mme Collard, qui s'est voulu faire homme à toute force dans son tableau de *Suzanne au bain*, parlons d'un homme qui ne s'est pas tant donné de peine pour se faire femme, car il l'est dans le talent, car il y a, dans sa peinture, du genre de beauté de la femme, de la grâce de la femme, de l'artifice de la femme, et malheureusement aussi de la froideur de la femme. A très peu d'exceptions près, en effet, qui, quand on les rencontre, sont des événements, la femme est une *froideur*... charmante, mais c'est une froideur, et tel le talent de M. Cabanel.

Tel aussi son tableau d'aujourd'hui. Il l'appelle *Giacomina*, au livret (*Costume florentin du* XVe *siècle*). Comme c'est modeste! Rien de plus simple que ce tableau, à ce qu'il semble, et, au fond, rien de plus raffiné, sous sa simplicité apparente. C'est une jeune fille de Florence, dans un costume très *archaïquement* entendu. Une jeune fille! je dis trop: c'est une fillette. De la femme, partout, en elle, absente encore, il n'y a d'*arrivé* que le regard,

où la langueur commence... Mais cette poitrine plate comme la main, et même comme une main qui ne serait pas potelée; mais ce corps droit comme un **I**, le grand **I** du mot Innocence, qui font ressembler cette fillette à un Ange byzantin, enluminé pour quelque autel: tout cela n'inspire que de chastes pensées. Les femmes ne s'arrêtent devant cette image, — qui, *réduite*, ferait bien une image de missel, et qui n'empêcherait pas les dévotes de lire attentivement leur messe, — les femmes ne s'arrêtent devant cette trop sage image que pour en constater la couleur des yeux et des cheveux... *C'est de Cabanel*, disent-elles, avec le ton qu'elles ont quand elles parlent de ce peintre, qui est à la mode parmi elles et qui va très juste aux notions de beauté qu'elles ont... *C'est de Cabanel*, répètent-elles, comme si c'était bien heureux pour un tableau d'être de Cabanel ! Mais elles ne restent pas devant la jeune fille florentine, comme autrefois devant la *Vénus*; car, si je ne me trompe, et j'en suis bien capable, c'est une *Vénus* qui a commencé la réputation de M. Cabanel. M. Cabanel, de tous les noms à réputation récente, est le seul qui se soit risqué dans ce livret, où pullulent les sans-noms de la médiocrité.

Entre la *Suzanne*, trop nue et trop charnue de M^me^ Collard, et le *Samson et Dalila* de M. Constant, entre lesquels la petite Florentine du XV^e^ siècle est placée, cette petite Florentine de M. Cabanel nous donne une impression (une seule !) assez douce. Elle *fait doux*... mais pas plus !

## XLII

Mais voici le rude! c'est le *Samson et Dalila* de M. Constant. Comme la *Suzanne au bain* de Mme Collard, c'est encore de la virilité voulue, de la virilité non plus affectée par une femme, mais par un homme, qui, pour peindre Samson, s'est peut-être cru un Samson en peinture, mais qui n'a pas besoin pour être faible qu'une Dalila quelconque lui coupe les cheveux. A-t-il même, en peinture, les trois fameux de Cadet Roussel? Ils lui pousseront peut-être (et je le lui souhaite), comme les contours à la jeune fille de M. Cabanel. Mais, en ce moment, c'est *rasibus* encore, quoique rien n'ait été rasé! Le livret du Salon donne l'adresse de M. Constant à Tanger, et son tableau la donne aussi. Son Samson, très vulgaire et d'un bistre foncé, n'est qu'un atroce Bédouin, et encore, pour faire ressortir davantage ce croquant du Maroc, transformé en Hébreu et dont la peau est *tabac d'Espagne*, le peintre ne lui a-t-il pas drapé derrière la tête un rideau de soie blanche, du fond duquel il regarde?... Mais que regarde-t-il? Ce n'est pas Dalila... Serait-ce lui, par exemple, dans quelque miroir que je n'aurais pas aperçu?... Dalila est couchée sous ses yeux avec l'air d'un gamin qui rit peut-être du bon tour qu'elle a joué,

car, sauf erreur! elle vient, je crois bien, de le tondre, ce grand escogriffe noir! En effet, je cherche sur la tête de Samson la crinière dans laquelle le Dieu Tout-Puissant avait infusé les torrents de sa force, et je n'y trouve qu'une *titus* ordinaire, qui m'a bien l'air d'indiquer que la chose est faite. Voilà donc cette grande tragédie des cheveux coupés de Samson, de ce fort d'Israël, châtré par la cîme! Dans ce type taquin et mutin que le peintre a donné à sa Dalila, pouvez-vous reconnaître la Perfide terrible, la Judas femelle qui a précédé l'autre Judas dans l'Histoire et qui a trahi comme l'autre, non pas avec un seul baiser, mais avec mille? Lui, le Samson, qu'on ne reconnaîtrait pas plus qu'elle, si le livret ne les nommait pas tous les deux, est-il hébêté de se voir tondu! Je le sais; mais il a l'air stupide, et il tient malhonnêtement à mi-corps sur Dalila une main d'une brutalité désarmée. Rien de la Bible et de son récit ne se moule énergiquement et clairement dans ce tableau, que la Bible n'a, certes! pas inspiré. M. Constant, comme M^me^ Collard, n'a pas su caractériser son tableau par les circonstances de la Bible qui auraient pu, au moins, lui féconder l'esprit, quand bien même il ne les eût pas reproduites. M^me^ Collard nous a fait une femme nue montée sur timbales et qui va prendre un bain, et elle a eu la fantaisie de l'appeler Suzanne. Elle aurait pu tout aussi bien — et même mieux — l'appeler Cunégonde. M. Constant, de son côté, nous a donné un Marocain dont la peau serait bonne pour nous faire des bottes

et une petite femme étendue devant lui comme si elle avait un peu trop bu de vin de Champagne, et il a nommé le Marocain Samson, et la petite drôlesse, qui fait le drôle, Dalila. Par Dieu! c'est ce que j'appelle là ne pas se gêner avec l'histoire... et prendre des familiarités un peu bien étonnantes avec elle.

Et l'exécution de tout cela serait admirable, qu'elle n'excuserait pas cette maraude faite dans l'histoire ! Mais, ici, l'exécution ne fait point passer par-dessus l'outrageante main mise sur la Bible, comme la main de Samson de M. Constant sur le ventre de sa Dalila. Malgré l'effort, elle est inférieure, cette exécution. Le gibier rapporté par M. Constant et M^me^ Collard de leur insolente maraude, ils n'ont pas même su le cuisiner, pour qu'on l'avale.

Et personne, j'en réponds, ne pourra l'avaler !

## XLIII

M. Lazerges a été plus heureux et mieux inspiré par la Bible. Son *Ève* a vraiment de la beauté. Les lignes en sont élégantes, nobles et pures, — si pures qu'on ne pense que longtemps après en avoir joui à la mollesse de la couleur, que j'ose trouver un peu molle, — tant je suis exigeant au nom de cet irréprochable dessin! La

forme suave de cette *Ève* me rappelle l'*Ame montant au Ciel* de M. Loison, cet *élan de marbre* que j'ai signalé. Ève, elle, ne monte pas au ciel, elle en tombe plutôt; quoique dans ce tableau elle ait les bras en l'air, les bras qui sont les ailes de son désir, car elle voit la pomme au-dessus de sa tête et elle veut atteindre à la pomme!

Le ciel, elle ne le regarde pas. Elle vise au fruit qui brille, comme un œil d'or, dans le feuillage, et qui la fascine et qui l'attire, presque jusqu'à l'enlever. La tête renversée a de la convoitise aux lèvres, et dans les yeux les humidités qui font de ces yeux deux bouches encore auxquelles l'eau vient. Le mouvement du cou, la tension des jarrets, le dessous des bras, cette place mystérieuse et difficile pour le peintre, tout cela est rendu avec une grande sûreté de main et une exquise finesse.

Il y en a peut-être une de plus dans le mouvement des bras en l'air, qui rappellent les bras de Celui qu'elle a fait mettre en croix pour le Salut de sa descendance! Elle, l'innocente, qui ne l'est plus depuis qu'elle désire, semble être ainsi posée sur la croix même de son désir. Car le désir, tout le temps qu'il n'est pas accompli, est la croix des femmes, et peut-être, qui sait? leur plus grande croix.

Il n'y a qu'Ève dans ce tableau, d'une simplicité que j'aime. Adam n'est pas là. La pomme n'est pas arrachée. Ève seule! J'aime ce tête-à-tête avec Ève. Mais que dis-je? Elle n'est pas seule : il y a la pomme. Symbole

terrible! La pomme, plus aimée qu'Adam. Il y a aussi l'arbre paradisiaque et l'arbre sous lequel le peintre l'a posée. La seule chose qui me choque dans cette harmonie, c'est un gros papillon aurore que l'on dirait fait avec du papier. Détail lilliputien...

Une virgule seulement à corriger dans une page charmante!

## XLIV

L'*Ève* de M. Lazerges a une rivale au Salon, mais une rivale comme les femmes aiment à en avoir une, — une rivale qui les met en valeur. C'est l'*Ève* de M. Bouvier. De toutes les personnes qui vont au Salon, une de celles à qui l'*Ève* de M. Bouvier fera le plus de plaisir sera certainement M. Lazerges. Elle aussi est debout. Elle aussi allonge les mains pour prendre la pomme au-dessus de sa tête. C'est absolument, dans sa simplicité *primitive*, le sujet de M. Lazerges, et c'est pourtant tout différent...

L'*Ève* de M. Lazerges, au corps idéal et si chaste, quoique nu, et montré bravement par-devant, est la femme à l'aurore du monde et à la première rougeur du désir. Deux aurores, deux nuances délicieuses réunies! Celle de M. Bouvier n'est qu'une *bouvière*. Qu'il me pardonne ce mot, qui n'est ni un calembour ni une injure.

Je suis moi-même du pays des bouviers, et je connais des bouvières robustement belles, à leur place et dans le costume du pays, mais je les crois parfaitement impropres à faire des *Èves* au moment et dans *l'état* où M. Lazerges a peint la sienne, — avant les feuilles de figuier. L'*Ève* de M. Lazerges, par la noblesse de son attitude, faisant une chose qui n'est pas très noble en soi : — cueillir un fruit à un arbre, — se révèle Ève, et le fruit d'or qu'elle va toucher et faire tomber, c'est le monde qui tombera ! L'*Ève* de M. Bouvier ne fera, elle, tomber qu'un fruit. C'est une grosse femme qui cueille une pomme. Est-ce une manière de l'idéaliser, cette grosse femme, que de lui faire danser *un pas de Basque*, tout en cueillant sa pomme ?... L'intention serait bonne, mais le mouvement est mauvais. Enfin, quoique belle peut-être pour des bouviers, qui jugent un peu la beauté de leurs femmes comme la beauté de leurs vaches, l'*Ève* que voici a pourtant, dans sa forte personne, une chose qui les inquiéterait. Elle a la peau bleuâtre, — et, quoique grasse et membrée, l'air malsain. On dirait — et c'est vraiment trop tôt — qu'elle a en germe, sous la peau, toutes les maladies et les péchés de sa race. C'est une Ève *avancée*... Après l'avoir regardée, cette réalité bleue, aux teintes ardoisées, l'*Ève* de M. Lazerges vous repasse dans l'esprit comme une vision rose et enchantée ! Et vous voilà convaincu, une fois de plus, que l'idée n'est rien par elle-même, et qu'elle n'existe que par la goutte de lumière que le Talent fait tomber sur elle !

## XLV

Hélas ! ce sont ces gouttes-là qui manquent le plus à la peinture de cette année... De la couleur, nous en avons ! Nous en avons à flots, de la couleur, éclatante, trompettante, aveuglante, chimique, alchimique ; mais non pas magique ! Mais la petite goutte de lumière que le talent verse, même sur le moindre sujet, nous ne l'avons pas... ou nous l'avons trop peu. Tenez ! voilà une toile de M. Boulanger, inscrite au livret sous cette étiquette, qui veut être turque : *Attendant le maître.* Certes ! la couleur y danse assez aux yeux. C'est la danse de Saint-Guy de la palette. Mais la petite goutte de lumière, qu'on peut faire couler sur du bistre et qui pourrait donner au bistre des *tons* métamorphosés d'écarlate, la petite goutte de lumière magique, où est-elle, dans tout ce fracas, pour les yeux qui la cherchent dans ce fracas?... L'*esclave* (puisqu'il y a un *maître*) tient un cheval, blanc comme l'écume, qui s'impatiente, enharnaché dans toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. La femme, jockey ou palefrenier (lequel des deux?...), a le coude *flanqué* assez *cabotinement* sur la selle, comme une fille Bouthor quelconque, en costume arabe, attendant à l'écurie l'heure de son entrée dans

le Cirque. Quelle poseuse éblouissante ! Elle a une espèce de longue robe étroite, attachée très bas des épaules (qu'il faut bien laisser voir, diable ! c'est l'important !), et qui sont d'un ton *brique* éclairé par la lumière d'un four. Cette robe est très rouge, et il traîne dans ses plis un voile très jaune ; mais la robe serait très jaune et le voile très rouge, que ce serait identiquement la même chose...

Mettez à côté de ce tableau-là, pour ne pas quitter la Turquie, l'*Odalisque* de M. Salmson. Il y a beaucoup d'odalisques au Salon. C'est un sujet à portée des imaginations voluptueuses, et quelle polissonne d'imagination ne se croit voluptueuse ! Puis les odalisques, c'est encore un sujet dans lequel les *étoffiers*, dont MM. Carolus Duran et Dubufe sont les chefs, peuvent faire largement et commodément leurs étalages et leurs *rayons*. L'*Odalisque* de M. Salmson, pourquoi s'appelle-t-elle une odalisque ?... Le diable le sait. Le diable, c'est-à-dire la pauvreté d'esprit de l'homme qui n'a pu trouver que cette femme à peindre, sans raison d'être, et, malgré les choses turques en *bazar* autour d'elle, sans aucune nationalité ! Continuons l'enfilade. Voici encore le *Casque du maître* de M. Roszczewski, qui s'est cru de l'école espagnole, — quelque chose comme Velasqués, — et certainement il y a de la brosse là-dedans, — du ragoût, — un *Arlequin !* pardon, oui, un arlequin, si ce n'est pas même deux ! Mais, en somme, à part les chatoiements reluisants ou amortis de la couleur, qu'est-ce que le bouffon de ce tableau ?.. Un

jeu de dominos qui rit! Mais pourquoi rit-il? Le livret n'en dit mot. Ce n'est pas dans le jeu... Et enfin, voici la *Néréide* de M. Sellier, où la couleur s'en *donne* aussi, *en veux-tu, en voilà*! La mer, sur laquelle est couchée cette Néréide, ressemble à de la soie, — une charpie de soie jaune et blanche. Cette Néréide est une femme qui a la prétention d'être de la nacre, et dont l'oreille a la prétention d'être du corail. Couleur *locale*, très spirituelle! Nacre et corail, pour une Néréide, comme c'est profondément pensé! Eh bien, tous ces mirages avortés d'une couleur qui est l'idée fixe des peintres de cette année, n'empêche pas, après qu'on a vu que ces effets de couleur n'aboutissent à aucune illusion, qu'on ne voie très bien la misère de dessin de cette *Néréide*, — bête comme une huître au milieu des coquilles qui l'entourent, — et qui finit en queue de poisson; car ses jambes ne sont pas les jambes de son torse (assez élégant): elles sont vulgaires aux chevilles et sèches, et presque *fibrineuses*..

## XLVI

Et croyez-vous que c'est fini, cette débauche?... Eh bien! mes pauvres amis, vous vous tromperiez... Ce papillotage insensé de la couleur continue, quel que soit le genre du sujet, classique ou bête, romantique ou fou,

sur lequel on l'étale. Je ne vous parle pas du *Thésée* nud (pourquoi nud? quelle idée de l'Antiquité ont donc ces messieurs?...) à qui Ariane fourre son peloton de fil dans la main,— un tableau de 1811, tombé, en 1872, sous le pinceau *résurrectioniste* de M. Callias, un bien illustre élève de M. Cabanel, et qui fait un fier honneur à son maître! Je ne vous parle pas du *Fuyard blessé* de M. Roll (ô duc Rollon, qui t'appelais Roll! il ne sera jamais, celui-là, le duc Rollon de la peinture!) ; je ne vous parle donc pas du *Fuyard blessé*, qui ne vise pas qu'à la couleur, lui, car il est ardoise. Il a la couleur, mais plus foncée, de la peau de l'*Ève* de M. Bouvier. Il est ardoise de tout, de paysage, de lointain, de ciel ; c'est une ardoisière que ce tableau, dans lequel ce fort de la halle tout nud (pourquoi nud ? l'éternelle question!) s'est abattu pesamment, comme un ivrogne saoûl, sur le trottoir. Pénible et gros ouvrage ! La flèche, la flèche bleue ou jaune, est la *mouche* assassine de ce tableau. On ne sait pas, on ne saura jamais d'où elle est partie ; mais ce qu'il y a de très sûr, c'est qu'elle a traversé les reins de cet Hercule de la fuite abattu, et qu'on voit les plumes jaunes dont elle est empennée flotter sur ces ignobles reins, en voûte comme le pavillon d'un vaisseau échoué sur sa carcasse ! Enfin, je ne vous parle pas, je ne vous parlerai jamais des niaiseries *coloriées* de ce Salon, dans lequel la fureur du coloris domine et noie le dessin, — de ces niaiseries si chères au public qui se promène là : demoiselles qui font danser leurs chats

ou leurs chiens ; adorables petites mères qui font manger (avec quels airs, grand Dieu !) des fraises dans une cuiller à leurs enfants. Exécrables tableaux de *genre*, qui titillent les entraillettes des bourgeois à gros intestins ! Mais partout, partout, sur ces niaiseries comme sur les ambitions du tableau, la couleur règne et le pinceau vermillonné se vautre, et le matérialisme moderne se reconnaît à ce signe effrayant de la Peinture en décadence, qui est une *rouge* aussi, comme la Démocratie, — cette décadence politique de l'équilibre, de l'harmonie et de la grandeur savante des Pouvoirs !

Et dans ce naufrage de la Peinture, périssant sous la tempête de la couleur, je suis comme le Nègre dans le tableau de Géricault : j'agite mon mouchoir au bout de ma vergue, et je crie : *Une voile ! une voile !* — Dieu soit béni ! j'en aperçois une enfin. J'aperçois enfin une Peinture, grande, malgré l'absence de couleur qu'elle a fièrement dédaignée, et cette toile — la plus belle œuvre du Salon, selon moi, — est celle que je trouve le plus dans la tradition des grands maîtres.

## XLVII

Il est, dans le pays basque, — ce pays plus profond que l'Espagne, la noble et catholique Espagne, si profonde déjà, — une coutume sublime. Une femme veuve y a pour privilège (le privilège de la douleur) de pouvoir, à la messe, — la plus grande chose qu'il y ait pour ces populations, catholiques à vous défier tous, vous qui ne l'êtes pas ! — s'agenouiller sur un tapis réservé pour elle et orné aux quatre coins de quatre flambeaux allumés. Toute femme qui se remarie perd son privilège du tapis à l'Église et aux quatre flambeaux, au centre desquels elle a le droit de prier... Rien de plus beau que cette coutume... Rien de plus digne des prêtres qui l'ont établie et qui, comme tous les prêtres dignes de leur fonction, sont tous des hommes d'État. Rien de plus capable, chez un peuple d'imagination, épris de l'imposance des choses extérieures, rien de plus capable de grandir le mariage aux yeux des hommes, et, dans le cœur des femmes, d'en éterniser la fidélité !

Eh bien ! la *Femme d'Ustaritz*, de M. Bonnat, doit être, je ne crains pas de l'affirmer, une de ces veuves qui n'ont pas perdu leur droit au tapis et aux quatre flambeaux inextinguibles des veuves fidèles ! Elle a vieilli

sur ce tapis, usé par ses genoux, et entre ces quatre flambeaux, qui ont dû s'éteindre quand son cœur, à elle, comme une lampe de sanctuaire, *luit* toujours. La lueur en remonte à son front jaune, sillonné, — que dis-je ? carrelé de rides, comme toute cette figure qui n'en est pas rayée, mais guillochée, et qui, les yeux baissés, ces yeux à lumière tuante si elle ne les baissait pas, vous permettent de la regarder avec le respect qui est le tremblement de l'estime dans l'âme des hommes...

Ah ! mon Dieu ! que c'est beau tout cela ! et que tout cela est abordé avec la placidité toute-puissante des grands Robustes ! Tenez ! il faut que je remonte dans mes souvenirs jusqu'au portrait de la mère de Rembrandt, pour trouver une chose plus grande que ceci, mais que ceci, de loin, rappelle : — le plus grand honneur du Talent que de vous rappeler le Génie ! La mère de Rembrandt, l'avez-vous vue, au *musée Morny* où elle était ?... L'avez-vous vue, cette mère hollandaise, cette femme d'un misérable brasseur de bière, à qui son admirable fils, en lui conservant son grand type populaire, avait donné, ô adorable magie du talent ! l'air majestueux d'une mère d'amiral, de la mère de Ruyter, par exemple... Je ne crois pas que, parmi les portraits célèbres et immortels, un pareil portrait ait été jamais surpassé. Eh bien ! la *Femme d'Ustaritz* est la descendante de cette mère de Rembrandt. Elle n'en a pas, il est vrai, l'air majestueux et cette tête, qui, *physiquement, tremble* quand vous la regardez quelque temps ; car elle

devait trembler de son vivant, et le magicien qu'elle eut pour fils n'a pas oublié ce tremblement dans le portrait de sa mère, et il l'y a mis, par un miracle de génie et de main ! Mais, immobile, elle, la *Femme d'Ustaritz* — moins étonnante que la mère de Rembrandt mais aussi profonde — est là, superbe de vieillesse, car rien n'est si beau que la vieillesse, quand le cœur, l'immortalité du cœur y reluit ! Elle ne vous regarde pas comme la mère de Rembrandt. Elle baisse les yeux, et elle prie... Un chapelet roule dans ses mains, aussi ridées que sa face et noueuses, qui disent si elle a travaillé, cette noble et simple femme, cette héroïque (certainement) de la vie privée et populaire ! Elle est en noir, dans son costume basque de veuve, magnifique de distribution, bien autrement beau que les vêtements noirs de la mère de Rembrandt. Les plis de son vêtement, droits et rigides comme ceux du froc des moines, ont une austérité monacale qui frappe d'autant plus que, sous ces plis, il doit y avoir un cœur de femme qui a souffert, qui, comme la Mère des Douleurs, — adorée presque plus que Dieu dans les pays basques, — a quatorze épées — sept de plus que sept ! — dans le sein. Elle n'a plus de dents. Sa bouche rentre. Elle est chenue de vieillesse. Qu'est-ce que cela me fait ? N'a-t-elle pas, d'expression, une vie immortelle, et le peintre — j'allais dire le poète, et j'aurais bien dit, — ne l'a-t-il pas admirablement exprimée ?... N'est-ce pas face à face avec une grande âme qu'il vous met ?... Nulle surprise ici ! nature sincère ;

nulle rubrique de pinceau. Il n'y a que du noir et du blanc, et la couleur des Impuissants de pensée, de cœur et de dessin, est *enfoncée*! Oui, du noir et du blanc, et c'est tout! avec un peu de jaune pour faire le buis crevassé de ce visage idéal, de ce visage où vous trouvez — si vous savez voir — la mysticité intérieure et le *positivisme* humain; car tout cela y est, dans la plus intuitive énergie! Derrière elle, pas de ciel, pas d'horizon. Un mur moins rigide qu'elle, d'un fauve grisâtre... C'est superbe de dédain pour les effets vulgaires, et de virilité!

Ah! il ne faut pas louer à demi, quand on a cette rare bonne fortune de louer!

M. Bonnat a fait, selon moi (je l'ai dit déjà), la plus belle œuvre du Salon. Qu'en ont dit les Grands critiques? Je n'en sais rien; je ne les lis pas. Qu'en a dit le Jury? Quelle médaille le Jury a-t-il donnée à M. Bonnat? Je n'en sais pas davantage et n'en veux rien savoir. J'ai le mépris le plus insolent et que je crois le mieux fondé pour tous les Jurys, — comme pour toutes les Académies et pour tous les Corps constitués, enfin, qui s'imaginent représenter les intérêts de l'Art, de la Littérature et de la Pensée! Les misérables ne représentent guères que d'obèses ou de lâches préjugés. M. Bonnat a-t-il été jugé par eux comme il eût mérité de l'être par tous ceux qui ont le sentiment de la grande peinture? Peu m'importe! Mais je sais *inébranlablement* que celui qui a fait cette *Femme d'Ustaritz* n'a pas besoin d'être médaillé pour être un des plus forts maîtres futurs de la peinture, dans ce

magnifique pays de France où Courbet, le *Monstre*, — comme l'appelait Théophile Silvestre l'autre jour, — est encore quelque chose, et où Delacroix, le grand martyr de ces imbéciles de Jurys, a eu ses tableaux refusés la bagatelle de dix-huit fois !

## XLVIII

Je ferais peut-être bien d'en rester là. Il faut respecter sa bonne fortune. Il ne faut pas s'exposer à briser le fin cristal de son bonheur de critique contre une bêtise. J'ai été assez heureux pour signaler un portrait (si c'est un portrait) qui a l'importance d'un tableau de premier ordre... En allant plus loin, je vais rentrer dans les médiocrités. Allons-y, du moins, par les pentes douces ! La pente douce, c'est le tableau de *Peine perdue*, par M. Schlesinger, un tableau qui mérite qu'on s'arrête. Deux filles charmantes, dont une a vu les villes et dont l'autre n'a vu que les champs, sont le sujet de ce tableau. Celle des champs, forte d'innocence et de beauté pure, en cornette de Bretonne, sort de l'église, son paroissien à la main, et l'autre, en falbalas de Paris, et, comme à Paris, exécrablement jolie, lui murmure dans l'oreille des mots qu'on devine. Ce n'est pas la tentation de saint-Antoine, mais la tentation de la tentatrice Antoinette,

une coquine que nous connaissons tous! La forte innocence ne bouge pas plus qu'un chêne, sous l'haleine de la fille perdue et qui veut qu'on se perde comme elle. Cette innocence bretonne est un dolmen d'innocence inébranlable. De pensée et de sentiment, c'est très beau. De couleur et de dessin, c'est aussi sain que de pensée. C'est au-dessous de la vieille femme de M. Bonnat, sans nul doute, œuvre capitale et sans égale au Salon, mais c'est une marche pour descendre de si haut vers les choses inférieures, et qui a beaucoup d'élévation encore...

## XLIX

Je vous ai quittés sur le mépris des Jurys, qui ne me *quittera* pas,— qui ne me *quittera* jamais, — et, comme pour le justifier, ce cinglant et incomparable et *indéracinable* mépris, voilà que je tombe de cette Alpe — la *Femme d'Ustaritz,* de M. Bonnat,— dans ce trou, l'*Enlèvement du Palladium*, par M. Blanc (*Première médaille!!!*). Première médaille! C'est de l'Ingres, sans dessin. Ah! que j'ai bien reconnu là les Quinze-Vingts des Jurys, — non (ils n'ont même pas la *conscience d'être aveugles*)! mais les distributeurs à préjugés des récompenses artistiques et nationales, les vieux Arrivés classiques à perruque de chiendent qui composent toutes les Acadé-

mies! L'*Enlèvement du Palladium* par les vieux Troyens de Troie, et couronné ou médaillé (ce m'est tout un!) par les vieux Troyens de la peinture, est certainement un des plus *accablants* mauvais tableaux d'une année si féconde en mauvais tableaux.

C'est un vrai *pensum* de peinture, effroyablement lourd, — du lourd des piocheurs en peinture, des *forts en thème*, des chevaux de roulage embourbés et des *tireurs de grélin*. Cela équivaut aux *prix de vertu* dans les arts. L'*Enlèvement du Palladium*, sujet donné peut-être par les perruques de chiendent, car on y reconnaît, tout à la fois, et le chiendent et la perruque, est *travaillé*, *travaillé*, *travaillé*, comme Trublet *compilait*, et c'est pensé et c'est écrit comme il pensait et écrivait. Excepté le jeune guerrier (car je dis tout, dans l'ignorance de mon éducation et la *primesauterie* de mes impressions); excepté le jeune guerrier excessivement nud qui gît mort dans sa couverture violette,—laquelle ne lui sert à rien du tout, car il se montre dans sa nudité exorbitante avec toute l'impudeur et l'impudence de la mort, — excepté ce guerrier, qui a je ne sais quelle beauté fière tombée et attendrie dans l'ineffable grâce du trépas, il n'y a rien ici que des ressouvenirs, et des ressouvenirs ridicules. L'autre massif guerrier, debout, qui a l'air d'aiguiser son épée sur ses ongles, rappelle par sa pose le vieux joueur de violon de Léonidas, dans le tableau des Thermopyles de David. En tant qu'il imitât, M. Blanc aurait mieux fait d'imiter le jeune homme nud, si délicieusement musclé

dans sa rondeur de jeune fille, qui, dans le même tableau, le pied en l'air, suspend une couronne! Quant au *Palladium* en lui-même, dans le tableau de M. Blanc, ce n'est qu'un tapis d'Aubusson, sur lequel se détache une statue qu'un guerrier de tapisserie emporte. Cette statue, c'est la déesse protectrice de Troie, qui pourrait être mieux la protectrice du Japon, car c'est une idole japonaise, ornée d'un casque compliqué qui ressemble à une pendule *à sujet* et *à personnages*, et dont les yeux, vert d'émeraude, jaillissent de leur cornée blanche, comme deux pierres du chaton d'une bague.

Deux pierres! ce n'est pas assez que deux pierres... Le diable m'emporte ! il en faudrait un monceau pour couvrir cette toile et pour jeter à la tête du Jury, qui a distingué et récompensé cette solennelle *ponciferie*-là !

## L

Ecœuré de cette première médaille, je m'en allais, presque content, au fond, puisqu'un Jury justifiait, cette année, toutes mes idées sur les vénérables *couronneurs* de Rosières pourries que l'on appelle des Jurys, quand, à deux pas dans la salle et dans le livret, je me cogne contre une seconde médaille. *Asellæ ambo! La Courtisane* de M. Blanchard a donc, comme Phryné, séduit son Aréo-

page ! Une Courtisane? C'est une femme nue, mais c'est là son signe unique de courtisane. Elle est assise sous les tentures et sur les tapis, *ordinaires* à tous les tableaux où il y a de ces affreux et communs étalages, chers aux *Etoffiers* d'aujourd'hui. La tête de cette créature, de cet animal insignifiant pour un homme normal qui n'est d'aucun Jury, est bête et méprisante. Le mépris bête est du mépris déshonoré ! Son attitude est parfaitement incompréhensible, car, le croiriez-vous? elle lève le bras et montre... quoi? est-ce le ciel, comme le *Saint-Jean* (ô bouffonnerie!) du grand Léonard de Vinci? Ce n'est pas le ciel ordinairement que nous montrent mesdemoiselles les Courtisanes... C'est étrange pour elles, et même... un peu *fat*... Mais rien n'a sa raison d'être dans ce tableau, fait pour la chambre d'une de ces filles, qui peuvent vous dire, et être crues : « C'est mon portrait. Comment le trouvez-vous?... » Le dessin en est mou, et la couleur... anti-humaine. La peau de cette fille, qui paraît avoir une maladie de peau, est veinée et *picotée* de bleu, au point de ressembler à une carte de géographie. D'un autre côté, serait-elle Turque, cette femme-là, qui nous montre le ciel? mais, sur son corps glabre, pas une ombre, pas une pauvre petite ombre, pas la moindre trace de l'estompe mystérieuse de la nature, plus chaste que ceux qui la peignent... Observation générale : tous les faiseurs de nudités, comme M. Blanchard et tant d'autres au Salon, manquent de hardiesse et de vérité dans le détail ; mais alors, pourquoi cette

fureur de nous donner, par charretées, de ces femmes fadement et malproprement nues, comme la nature n'en a jamais fait?... Laissez-les donc! Renoncez à les peindre, si, vous, vous n'êtes pas le grand peintre qui sait se conserver pur en pleine hardiesse!

Les femmes ni la peinture n'ont été faites pour les barbiers du Roi Midas.

## LI

Et le même système de peau, pointillée de bleus inexplicables, ne le retrouvé-je pas encore dans le *Narcisse et la Source* de M. Machard, qui, lui aussi, a une médaille, et une première médaille, morbleu!... Je ne vois pas excepté cette peau, qui a fait donner la médaille à M. Blanchard et à sa *Courtisane*, ce qui, dans le tableau de *Narcisse et la Source*, a pu la faire donner à M. Machard. Narcisse est étendu agréablement sur le ventre, et la Source, une nymphe, lui verse une cruche d'eau, pour parler avec révérence, sur les reins. Tous les deux sont exsangues, anémiques, que dis-je! inanimés, blancs et bleuâtres, comme des tasses à thé, *imitation* de Chine. C'est odieux pour moi, — et pour vous aussi peut-être; mais pour les Mandarins du Jury, cette teinte impossible et chinoise a eu du charme et leur a rappelé leurs potiches,

et ils ont, une seconde fois épris de cette peau impossible, médaillé le peintre porcelainier qui leur a bleui cela.

J'ai dit que Narcisse est ventre à terre sous la cruche, dans le tableau de M. Machard, et qu'il s'y regarde dans la mare qu'elle fait... Ah! ce n'est pas là le pâle et beau Narcisse d'Ovide! Ne le cherchez pas ici, cet ardent amoureux de sa beauté qui mourut de s'aimer, embrassant l'eau dans laquelle il cherchait avec ses lèvres sa propre image, qu'il faisait fuir en troublant l'eau, frissonnante de ses baisers! Pour *peindre* bien un délire pareil, il faudrait, en peinture, être aussi poète qu'Ovide en vers! Pour se colleter avec ce sujet, mythologique et difficile, il fallait sentir en soi toutes les puissances de la grâce, du coloris et de l'*invention dans le dessin*, qu'on ne trouve point sous l'étiquette de M. Machard et de sa médaille! Son Narcisse blême a l'air d'avoir une indigestion (ce n'est pas une indigestion qu'il a de lui-même, le beau Narcisse ; au contraire, il aurait bien voulu s'en donner une de lui, le gourmand!), et l'on dirait que, n'ayant point de verre, dans cette solitude où les crampes d'estomac l'ont surpris, il va lapper ce qu'il lui faut dans le ruisseau. « Ce jeune homme est bien malade, » — a dit, ce matin, une grosse dame qui a demandé passionnément son nom. On le lui a dit, et elle a été soulagée, — et même rassurée complètement, quand on lui a expliqué que ce qu'il faisait là, ce jeune homme, n'est pas du tout ce qu'elle craignait. Alors, elle s'est reprise à le regarder avec moins d'inquiétude, et elle a fortement admiré le réflé-

chissement dans l'eau de la tête de Narcisse, qui lui a paru une difficulté crânement surmontée ; — puis, de là, elle est remontée jusqu'à la peau du bel Azuré, sur laquelle elle s'est perdue, et elle a dit : « Quelle peau ! » avec l'extase de la rêverie...

C'était peut-être la femme de quelqu'un des membre du Jury.

## LII

Cette tête de Narcisse réfléchie dans l'eau (du tableau de M. Machard), et qui donne des admirations si grotesques à la Bourgeoisie, les partage avec tous les *effets de lumière* faciles à obtenir et qui leur semblent, à ces forts bourgeois, attrapés à tout coup par tous les trompe-l'œil, d'atroces difficultés vaincues, des barrières sautées par *Gladiateur !* Dans le tableau de la *Mort du duc d' Enghien* par M. Laurens, où le peintre a donné au noble duc, au dernier descendant de ces forts chasseurs, de ces sauvages sangliers de la maison de Condé, l'air d'un jockey trop *entraîné*, — ruiné de cuisses, flageolant dans son pantalon collant... sur rien et sa veste de chasse marron, il y a un effet de lanterne qui a beaucoup de succès. Il y en a un autre, non moins remarqué (dans le *Jour des morts au Campo-Santo de Pise*, par M. Cot). C'est un reflet de

lampe qu'une jeune fille allume et qui fait comme une auréole à son front. De tous les *effets de lumière*, nombreux au Salon, celui-là est le mieux obtenu, le plus réel, le plus saisissant, et il a une valeur d'emploi supérieure à sa valeur intrinsèque, puisqu'il donne au visage de la jeune fille qu'il éclaire, un *ton de feu* délicieux, contrastant très heureusement avec la tonalité mélancolique de ce cimetière aux cyprès verts et aux tombes blanches, où tout est triste, jusqu'à l'enfant ! Selon moi, c'est une idée de peintre d'avoir réchauffé ce tableau nécessairement blafard, avec cette lueur d'un or presque incarnadin qui empourpre le front de cette jeune Italienne bistrée, et, comme toutes les Italiennes, plus belle à la lumière qu'au jour. La grande affligée du tableau, la femme qui apporte les fleurs, me plaît bien moins dans sa lumière pure et blanche que cette jeune fille, passant elle-même à l'or, sous sa lumière d'or. L'intention y est certainement d'opposer l'une à l'autre ces deux genres de lumière. La veuve affligée ne manque pourtant pas d'un certain charme de naturel dans l'attitude. Son visage a pleuré... mais le peintre pouvait marquer plus noblement la trace des larmes qu'en rougissant le nez de cette veuve sensible, trop nasalement affligée.

Les femmes qui sont laides quand elles pleurent, fût-ce leurs maris ; les femmes qui ont le nez violet, luisant ou rouge, après avoir versé les larmes les plus honorables et les plus vertueuses, ne sont pas du domaine de la peinture. Il ne faut pas les peindre. Si elles intéressent,

il faut leur acheter des mouchoirs bordés de valenciennes, et les prier, par respect pour la peinture, de mettre leurs pauvres petits nez dedans.

## LIII

Les tons pâles du *Campo-Santo* de M. Cot nous conduisent naturellement à un autre tableau d'un même ton pâle, et à un cimetière aussi, puisque ce sont les Catacombes. La *Veuve du martyr*, par M. Becker, m'a tout d'abord très attiré par la sobriété de sa couleur, si reposante lorsque l'on est si fatigué de ces Furies de couleur qui vous poursuivent, au Salon, comme un Oreste d'un autre genre, et aussi par l'austère tristesse du sujet... M. Becker a des nuances sépulcrales, dans ses Catacombes, d'un effet général très heureux ; et il les a relevées par une seule bande d'un rose pâle, introduite avec art dans l'économie de son tableau. Tout cela est bien. Mais l'idée du tableau y est-elle ? Les personnages qui doivent la traduire l'expriment-ils ?... La veuve, en costume de femme romaine, vient honorer la tombe de son époux martyr. Elle est Romaine par le costume. En quoi est-elle chrétienne ? Qui dit, en elle (non pas seulement par le livret, non pas seulement par la catacombe), qu'elle est la veuve d'un martyr ?...

Elle soulève son fils dans ses bras, et l'approche de l'inscription, que le marmot est encore trop marmot pour pouvoir lire. Une autre femme (sa sœur sans doute ) est derrière elle, conduisant par la main un enfant, grave de curiosité, et la tête, par parenthèse, la mieux entendue du tableau. Quand les peintres ne sont pas très forts, ils font les têtes naïves des enfants beaucoup mieux que les visages travaillés, compliqués et faussés des hommes. La jeune fille est vue de face et n'est qu'une jeune fille recueillie ; mais c'est la veuve qui devrait être de face, puisqu'elle est l'idée centrale du tableau, qu'on appelle la *Veuve du martyr*. M. Becker est-il comme Gustave Doré et de son école, et croit-il que les sentiments maternels des femmes s'expriment par le dos ?... Est-ce pour s'épargner les difficultés que présentait cette physionomie d'épouse et de chrétienne, désolée et résignée, qu'il l'a tournée en profil fuyant, et encore en lui faisant faire un mouvement vulgaire et sans raison d'être, puisque l'enfant ne peut pas comprendre l'inscription gravée sur le mur ?... Cette *Veuve du martyr* n'est que la première venue parmi les mères romaines, qui montre une *curiosité* à son enfant.

Le martyr, allez ! où est-il ? ... Le martyr, c'est moi, qui ne vois pas sans peine qu'on a *raté* un superbe sujet de tableau !

## LIV

De ces tons blanchâtres, de ces chastes vêtements romains qui ressemblent presque à des robes de moines, rentrons dans la grande éclaboussure de la couleur, par un tableau, de prétention aussi haute que la toile : la *Fortune*, de M. Sirouy. « Ah ! c'est une bien belle femme ! » disent les bourgeois qui passent. Elle est toute nue, toute nue mais glabre, comme toutes ces Turques du Salon. En revanche, elle a des cheveux alezan *rubican*, épais comme la serpillière d'un cheval. Elle est de profil, un pied en l'air, comme un Mercure de bazar, l'autre pied sur sa roue qui tourne... et malheureusement ne l'emporte pas ! Elle reste là, sur l'orteil, comme une danseuse, miracle d'équilibre, acrobate d'une troupe de saltimbanques qui la font voir dans une ville dont les commissaires de police sont indulgents.

Du haut de son attitude aérienne, *risquée et maintenue*, elle jette des couronnes, des sceptres et des colliers à des foules qui s'entassent sous sa roue, dans le pêle-mêle le plus dégoûtant. L'idée de ce grand diable de tableau, qui veut être une chose immense, trempe, depuis des siècles et depuis la Mythologie, dans ce que j'appelle avec délices la crotte des idées communes, et la couleur de M. Sirouy,

qui la croit splendide, ne noiera pas, n'effacera pas cette crotte. Au bout du compte, avec tout son fracas, ce tableau de M. Sirouy n'est qu'une phrase de M. Prud'homme sur les *hasards de la Fortune*. Les gens qui se poussent sous sa roue sont aussi communs que l'idée du tableau, qu'il fallait relever, si on l'avait eue, par le génie du détail.

Ils sont donc laids ; mais ce n'est rien que d'être laids : ils ont des figures de damné. Serait-ce là de l'esprit ? serait-ce une épigramme ? M. Sirouy aurait-il voulu dire par là qu'ils savaient souffrir comme des damnés, ces amoureux de la fortune? a-t-il voulu peindre sur leurs visages l'enfer de tous les désirs? La physionomie de tous ces drôles et de toutes ces drôlesses, qui se précipitent en se culbutant sur tout ce qui tombe des mains de la Fortune, serait-ce, à notre usage, une petite *moralité*?... Et même la figure de la Fortune aussi? Cette Fortune,—la *plus belle femme de Paris*, pour les bourgeois, qui le disent, avec leur goût exquis, d'une foule de guenons à peau blanche, pourvu qu'elles soient capitonnées d'un gros embonpoint, — cette *Fortune* de M. Sirouy a l'air bête. Est-ce pour dire qu'elle ne fait que des bêtises? Cela se pourrait bien ; mais cela n'est pas sûr. En peinture, il ne faut pas d'intentions indécises, et cela n'est pas assez crânement indiqué dans cette flamboyante tapisserie.

M. Sirouy est de Beauvais. Eh bien, j'aime mieux celles de sa ville que les siennes !

## LV

A l'angle du salon, s'il m'en souvient bien, où se prélasse ce grand tableau de la *Fortune* qui sera acheté par quelque Turcaret digne d'elle, il y a un tableau noirâtre, verdâtre, rougeâtre, tous les *âtres* de la couleur, dans lequel une sorcière accroupie bat une flaque d'eau avec une baguette pour faire de la grêle ; car, selon les démonologues, pour faire de la grêle, il paraît que c'est le moyen. Ce tableau s'appelle *La Strega* et est signé Axenfeld : deux noms qui ne manquent pas de physionomie. La sorcière de M. Axenfeld n'en manque pas non plus, mais elle est hideuse, et si M. Axenfeld a voulu la faire hideuse, mais très hideuse, caramba ! il a réussi.

Pleure-t-elle, cette Hideur ? Ou rit-elle ? On ne sait pas bien. Mais elle a l'air de s'efforcer dans une constipation suprême ! La grêle est dure à venir... De qui est le sang noir qui tache son visage convulsé ?... Elle est accroupie, comme toutes les sorcières, au milieu de tous ses attributs de sorcière, et elle bat sa flaque d'eau avec des bras nuds, qui furent beaux, qui ne le sont plus, qui sont vieux et maigres, mais dans lesquels il y a un reste de beauté encore. Ces bras m'ont conquis ! J'ai crié *bravo* à ces bras-là, très difficiles à faire, très hardiment abordés,

d'un dessin très vigoureux, et qui, avec d'autres détails énergiquement rendus, dans ce tableau que je n'aime point, promet pour quelque jour, dans M. Axenfeld, un peintre robuste.

Seulement, pour aujourd'hui, il a fait trop de force *voulue*. Son tableau est de l'effort, comme sa *Sorcière* pour faire sa grêle. Pour sa peine, c'est sur lui qu'il grêlera! Et d'ailleurs, avait-il besoin de la faire si laide, sa sorcière ? Toutes les sorcières ne sont pas laides. Toutes ne sont pas vieilles... forcément. J'en connais de belles et de jeunes, moi, et qui ne battent pas l'eau pour faire de la grêle, mais qui font la pluie et le beau temps dans nos cœurs. Être vieille, laide, dégoûtante, atroce, n'est pas de programme obligatoire pour la fonction de sorcière. En Thrace, il y en avait de jeunes, qui avaient chaque œil doublé de deux prunelles. Quel charmant regard! et comme cela aurait dû tenter un peintre, ce regard de deux prunelles, et les prunelles de deux couleurs! En Illyrie, elles y avaient une patte de chat, — un regard qui griffait son homme, celui-là! Et Gœthe ne fait-il pas valser Faust, au Sabbat, avec une jeune sorcière au corps gent, blanc et nud, à la bouche rose, qui, à chaque parole qu'elle dit, lui crache voluptueusement au nez un gros rat rouge?... M. Axenfeld n'a pas voulu peindre cette sorcière-là, et cependant le rat rouge était bien tentant! Si, au lieu d'une bouche rose, le rat était sorti d'une gueule, parions qu'il le peignait, cet amour de rat !

Je ne sais point si M. Axenfeld aime le laid : il y a des hommes et mêmes des peintres qui l'aiment; mais, s'il l'aime, avec son tableau, il doit être heureux !

## LVI

Si je croyais à autre chose qu'au feu sacré de la vocation, je dirais que M. Bonnat, qui nous a donné ce chef-d'œuvre de la *Femme d'Ustaritz*, et qui est, cette année, le Roi du Salon, nous a donné mieux qu'un tableau puisqu'il nous a donné un peintre; car, au milieu de ce tas de noms de maîtres qui m'importunent au livret (absurde coutume que de les y écrire !), je trouve celui de M. Bonnat comme maître de M. de Gironde, le peintre du *Sommeil*. Malheureusement, ou heureusement, si vous aimez mieux, je suis athée à tout enseignement dans les Arts. Un homme de génie (et, encore, quand on a affaire à un homme de génie !) vous montre comment il pose son pinceau sur la toile, et dit : « Voyez comme je m'y prends ; faites de même. Allez ! et à la *grâce de Dieu* ! » A sa grâce, en effet, car on n'est peintre que par sa grâce. Personne n'apprend à personne à voir la nature, à la sentir, à l'exprimer. Les peintres vrais et grands ne sont les élèves que d'eux-mêmes, et voilà pourquoi M. Bonnat n'a rien à réclamer dans le tableau de M. de Gironde,

qui, selon moi et dans ma hiérarchie particulière, *après* celui de M. Bonnat, est, en mérite, le premier du Salon.

Et de fait, la Vocation est ici. Je ne connais pas M. de Gironde. On me dit qu'il est jeune et de bonne maison (je suis de ceux qui ont la faiblesse de croire à la race), envoyé par sa famille à Paris pour faire bien autre chose que de la peinture, mais que la Peinture l'a pris et l'a enlevé !... Je ne sais rien *positivement*, de tout cela...Mais ce que je sais *positivement*, c'est que son tableau révèle un peintre — *irrésistiblement* peintre. Ce tableau n'est pas compliqué. De tous les sujets de tableau, c'est le moins dramatique qu'on pût choisir : Une femme couchée et qui dort. Voilà tout. C'est simple comme... bonsoir ! Et cela s'appelle : *Le Sommeil*. Titre vague, écrit là pour ne pas effaroucher ce jury aux yeux retournés en dedans, qui certainement ne s'est pas douté de ce que ce magnifique sommeil, exubérant et brûlant, contient de choses à le méduser, s'il les avait vues, ce pauvre Jury aux yeux retournés.

Il n'a rien vu qu'une femme couchée, — une *Académie*, une belle *étude* de femme, comme ils disent, les jurys, — ayant pour *fond*, comme ils disent encore, des coussins d'un jaune très éclatant ; et cette jeune femme, qui pour nous n'est pas uniquement une *étude*, cette belle fille ardemment brune, aux cheveux noirs comme la nuit et cerclés de sequins, est pour nous une idée aussi, et son sommeil n'est pas l'insignifiant sommeil qui s'appelle, sans plus dire : *Le Sommeil*. Il n'est, ce sommeil, ni celui

de la fatigue, ni celui de l'innocence. De la fatigue? Regardez ce corps, rond comme un jeune tronc d'arbre, où la sève de la vie, intense à le faire éclater, trouve une écorce assez forte pour la contenir! Regardez-le attentivement, ce corps fait pour tuer tant de vies et robuste à tuer la mort elle-même! De l'innocence? Regardez maintenant ce visage, gonflé par un sommeil gros de songes, qui lui rougissent les joues et les lui perlent d'une sueur de feu! Regardez surtout cette main droite retournée, — « qui demande l'aumône », disait derrière moi une sotte ricaneuse, qui voulait critiquer, et qui, ô ânesse de Balaam! ne croyait pas si bien parler, — et dites-moi à quoi elle rêve, cette dormeuse?... Je le sais, moi, mais je ne vous le dirai pas. Je dirai seulement que c'est superbe de hardiesse transparente, et que cela flambe de talent et *sue* de la plus puissante volupté.

Et que me font les sequins qu'elle a dans les cheveux et qui la coiffent en Arabe? Et que me fait la *turquerie* de ces tapis sur lesquels elle est somptueusement couchée?... Danseuse, jongleuse, bayadère, que m'importe! Bacchante, Érygone, Astarté, que m'importe encore! Tous ces détails, toutes ces particularités-là m'impatientent. C'est, en un mot, mieux que tout cela. C'est l'image la plus parfaite de cette beauté corporelle et sensuelle qui dit si arrogamment à notre âme: « Je vaux mieux que toi! » et qui lui jette le gant... Le peintre a bien compris ce type de femme dont nous sommes tous plus ou moins hantés, et qui n'est pas le type d'une idée de Platon! Ici, les ama-

teurs de la pure beauté caucasienne ont (qu'on me passe le mot) *le camée cassé*. Elle a le visage de son corps, cette femme impropre à tout ce qui n'est pas l'amour, les étreintes et les luttes de l'amour ! Sa figure et son corps sont *un*, dans la plus profonde et la plus constringente harmonie... La lèvre est épaisse, le front bas, sous l'invasion des cheveux qui poussent partout, comme l'herbe dans les herbages, en cette femme estompée contrairement à l'usage des autres femmes du Salon. Le nez est court, un peu épaté comme celui des panthères, les joues larges, le visage court... Par Dieu ! je le sais bien, tout cela n'est pas l'Antiope ! Tout cela est laid peut-être aux yeux des Élégantes énervées, qui viennent traîner languissamment la queue de leurs robes au Salon ; mais c'est beau pour les quelques hommes qui ont encore des torrents de sang rouge au cœur ! Pour eux, la *Dormeuse* de M. de Gironde a la beauté terrible de la femme dans les Livres Saints, qui la comparent à « une armée rangée en bataille ». Les Livres Saints, qui ne sont pas prudes, ont, en effet, exprimé en vingt de leurs pages ce genre de beauté, dont ils ont conception et conscience ; car, pour eux, avant l'apparition dans le monde de la Vierge Marie, la Femme n'est que le Charme et le Fléau ! Et, belle ainsi pour la Passion qui la sent et qui la respire, la *Dormeuse* de M. de Gironde l'est aussi pour la Réflexion qui la contemple. Elle est belle d'organisation, de puissance fonctionnelle, d'animalité accomplie, et Michel-Ange, qui adorait Dieu dans la Forme humaine et

allait jusqu'à s'agenouiller devant l'*os sacrum*, la trouverait aussi belle — mais pour d'autres raisons — que le premier taureau d'homme, au sang chaud !

## LVII

Je ne voudrais pas élever le moindre mot de critique contre ce début éclatant d'un jeune homme qui débute avec ce talent, mais, pour ne pas paraître amoureux de cette toile, d'où semble s'exhaler pour moi je ne sais quelle tiède vapeur d'héliotrope (la fleur du soleil) qui porte aux sens et les enivre, je dirai, pour l'honneur de mon regard, ce que, dans le tableau de M. de Gironde, d'un si grand dessin et d'un si grand coloris, je vois ou *crois voir*, et surtout ce que je regrette... Je suis plus sûr de ce que je regrette. Je crois voir une hanche qui n'est pas tout à fait en accord avec l'autre ; je ne parle pas de la hanche droite, sur laquelle la main gauche de la dormeuse est posée et dont la courbe a tant d'opulence, je parle de l'autre, sur laquelle la dormeuse est couchée et qui me semble trop aplatie. La dormeuse a beau être couchée sur cette hanche-là, elle doit résister au poids du corps et paraître davantage, car de pareilles hanches sont des appuis. Ce que je regrette, c'est que M. de Gironde, qui nous a donné un torse splendide, l'ait cou-

vert à la ceinture d'une draperie et nous ait privés du reste de ce corps sublime, dont je n'ai plus que le bout du pied, dans un bout de pantoufle orientale. J'aurais, je l'avoue, désiré tout le poème de cette beauté corporelle, et les plus belles strophes n'y sont pas !... Elles n'y sont pas, et elles pouvaient y être ! Les étoffes, si bien exécutées qu'elles soient, ne rachètent pas ce que je perds. Ah ! les étoffes ! Mais je les foule aux pieds ! Mais je les mets en morceaux ! Mais j'en fais de la charpie ! Je ne les ai jamais, jamais tant haïes qu'aujourd'hui, ces bêtes d'étoffes ! Certes ! M. de Gironde a autre chose dans la tête et dans la main que les *étoffiers* d'aujourd'hui, que cette *boutiquerie* de la Peinture, l'idéal d'un temps si abjectement et si orgueilleusement industriel. Pourquoi donc a-t-il coupé en deux sa femme à mi-corps, avec sa draperie *cramoisie* ? Pour moi, c'est là une abominable mutilation et un affreux assassinat !...

A quoi donc a-t-il obéi en s'abstenant d'achever ce corps dont il a déjà montré, sans la fausse honte inconnue de l'Art, le ventre, le nombril, la gorge pesante, — mais qui se fond avec le corps, tant elle est ferme de chair et serrée de tissu ! — le pli audacieux du dessous de cette gorge, et jusqu'au duvet qui ombre cette sensuelle femme fauve et la veloute ? Après avoir risqué tout cela avec l'intrépidité d'un artiste enthousiaste de son sujet, pourquoi tout à coup a-t-il reculé devant le reste ?... S'est il senti fatigué d'un premier effort ? A-t-il cru faire acte de force, ou de faiblesse, en s'arrêtant où il s'est arrêté ?...

A-t-il cru son tableau plus puissant d'effet en y introduisant des voiles?... A-t-il cru faire rêver davantage devant cette beauté à moitié nue? car il y a une théorie, depuis le *Laocoon* de Lessing, qui prescrit de laisser quelque chose à faire à l'imagination pour qu'elle soit heureuse. Pour moi, c'est la théorie des Impuissants! Selon moi, le *fini* peut être aussi *fini* que possible; il n'enferme pas l'imagination et la pensée dans ses perfections comme dans une camisole de forçat! Par-dessus les perfections les plus achevées, s'ouvrira toujours pour notre âme la coupole d'azur où plane l'Infini sans limites! M. de Gironde ne peut pas être de l'école morale de ce vieux polisson de Jean-Jacques Rousseau, qui dans notre temps eût été doctrinaire, et qui préférait — disait-il — la pointe du pied d'une Chinoise entrevue au bord de sa robe, à toutes les beautés des filles nues des bords de l'Eurotas. Doctrine de moraliste honteux et incertain, ce n'est pas là une doctrine d'artiste! A quelle idée donc, à quelle sensation personnelle, à quelle convenance ou à quelle convention M. de Gironde a-t-il obéi, en ne nous donnant pas sa dormeuse dans sa toute-puissante et terrassante nudité?...

Qui sait!... Avec sa femme à moitié montrée (déjà une merveille), il n'a eu qu'une seconde médaille. Avec sa dormeuse intégrale, il n'eût peut-être rien eu du tout!

Car il a eu une seconde médaille, ce jeune homme heureux! Il a été frappé de l'insolente marque d'estime d'une seconde médaille, quand il méritait la première. Il est marqué aussi chaque jour de l'injure des imbéciles, cette

autre médaille! Dans le torrent écumant d'imbécilles qui roulent leurs personnes et leurs sottises au Salon, j'ai entendu des moralistes de l'école de Rousseau dire avec aplomb que la dormeuse de M. de Gironde était bien *canaille* (textuel). O jeune homme heureux! ô jeune homme heureux!

Injustice et injure. C'est comme cela que commence la Gloire !

## LVIII

Quand je vous disais que j'étais un ignorant!... En parlant du *Sommeil* de M. de Gironde, j'ai accusé le Jury de peinture d'une injustice pour n'avoir donné à M. de Gironde qu'une seconde médaille, au lieu de la première qu'il méritait. Eh bien! on m'a dit partout que je ne *sais pas*, et que j'ai flatté le Jury en le faisant plus juste et plus connaisseur qu'il ne l'a été. Ce n'est pas même une seconde médaille que le Jury a décernée au peintre de ce beau tableau du *Sommeil*, auquel ils n'ont rien compris, ces vieux dormeurs !... C'est une mention honorable. Honorable pour qui? Pour lui, ou pour eux?...

Du reste, je ne suis pas vexé. J'aime mieux cela, moi! Cette mention, honorablement impertinente, fait mieux les affaires de mon opinion sur les Jurys, que je crois,

sans exception, comme les Académies, des Brid'oisons collectifs, et des Brid'oisons par le fait de leur collectivité ; car les responsabilités partagées ne sont plus des responsabilités. Tout le monde se rejette aux jambes le chat de la bêtise faite, et chacun, tout à son aise, peut être sot... Dans les Arts, puisque, hélas ! l'État se croit obligé de les administrer, il ne peut y avoir qu'un Juge unique, — le Juge unique que Bentham demandait déjà de son temps, avec la netteté de sa forte tête, en Matière civile et criminelle, la notion même de Juge étant détruite par le fait si bouffon, lorsqu'il s'agit d'une décision lucide et rapide, de camper plusieurs têtes dans un même bonnet.

« Combien de sots faut-il dans une salle pour faire un public ? » disait Beaumarchais.

Moi, je dis : Combien de têtes d'hommes d'esprit dans le même bonnet, pour faire une tête d'âne à très forte mâchoire comme celle qu'au Jury de cette année nous venons de voir fonctionner ?

## LIX

A deux pas du tableau de M. de Gironde, ce second chef-d'œuvre du Salon, j'en trouve un autre qui, certainement, n'est pas une peinture de cette force, mais qui, pour moi, cependant, est un des plus attirants qu'il y ait

au Salon. Et pourquoi ne le dirais-je pas? puisque je ne vous ai promis que des impressions, et les miennes...
Il m'attire, et ce n'est pas par la beauté absolue et par la chaleur et le trouble de mancenillier que produit sur moi la *Dormeuse* de M. de Gironde, et qui me fait rester devant comme un homme qui boit lentement le vertige. Non ! c'est par autre chose, celui-ci : c'est par l'*étrangeté*, — une chose à part, mais qui a sa valeur et son rang dans les sensations esthétiques... Et, de fait, si la Beauté est la suprême puissance en art, l'*étrangeté* est, en art, une autre puissance avec laquelle il faut compter. Littérairement, est-ce qu'Edgard Poë, en ces dernières années, ne nous a pas donné la preuve éclatante de l'indéniable puissance de l'*étrangeté*?...

Eh bien ! voici un tableau qui, je ne sais pourquoi, évoque en moi l'idée d'Edgard Poë, quoiqu'il ne soit pas tiré de ses œuvres. Le peintre a-t-il lu le poète et s'en est-il imprégné ?... Je ne sais. Le peintre s'appelle Humbert, et son tableau, simplement : *Héléna*. Est-ce ce nom mystérieux d'Héléna, qui me rappelle ces êtres mystérieux et surnaturels que le conteur attache avec de simples noms à notre âme : — *Ligéia* — *Morella* — ? Ou est-ce le tableau en lui-même?... C'est, je crois bien, l'un et l'autre, tout à la fois... Cette Héléna, qui pourrait-elle être ? Est-ce un rêve ? Est-ce une invention? Une réalité? Un portrait?... Une femme mince, élancée et perpendiculaire, comme une couleuvre dressée sur sa queue, est debout, toute droite, devant une table sur laquelle il y

a un jeu de cartes étendu, et de la pointe de ses doigts fins, et sans baisser la tête, et sans les regarder, elle en touche deux.

Vous imaginez-vous que cette femme est belle?... Elle ne l'est point ; mais elle *est pire*, comme disait Mme Dorval, en parlant d'elle-même, et c'est ce *pire*-là qui est puissant. Mais il ne l'est pas *seul*... L'*étrangeté*, cet Inattendu qui jaillit d'une source toujours ignorée, s'ajoute et fait sensation complète... Cette femme (par parenthèse) ressemble à la fille d'Hérodiade du tableau de M. Henri Lévy, mais elle est d'un autre coloris et d'une autre expression ; car elle ne porte pas de tête coupée sur un plateau ensanglanté, mais *pointe*, de ses deux ongles d'onyx, deux cartes à jouer qui pourront bien un jour s'ensanglanter du sang d'un homme... Sa joue, à elle, n'est pas blêmie... Elle est impassible de fraîcheur. Blonde de peau, aux molles teintes ambrées à travers sa blancheur d'ivoire, *Héléna* (puisqu'elle s'appelle *Héléna*) a des cheveux d'or bronzé à places d'or pur relevés sur sa tête, et dans lesquels elle a piqué une fleur d'un violet sombre. Sa *mise* (un mot de femme!) est de ce mauvais goût bizarre qui commence à les prendre aussi au faubourg Saint-Germain, d'où la grande simplicité s'en va! et le grand ton! et les grands dédains qui faisaient leur force!...

Sa robe est de deux rouges différents, l'un sur l'autre, avec une ceinture d'or, bordée de pierreries et fermée sous le sein d'un large saphir. C'est la robe de tous les

Vices ardents, de l'Impudicité, de l'Orgueil, de la Violence ; c'est la robe, infernalement flamboyante, de toutes les mangeuses de cervelles et de toutes les buveuses de sang ! Mais la femme enfermée dans cette gaine de feu est froide, malgré l'éclat incarnadin de ses joues et le vermillon inquiétant de ses lèvres, qui vous rappellent les Vampires... Couleuvre par la minceur et par une souplesse devinée dans la gracilité de ses membres, dans l'*aigu* du sein, dans le *tombant* des épaules, qui coulent le long des bras — des bras à la Rachel — fluides, ressemblant à des lianes et qui sont les plus terribles chaînes, — est-elle, cette femme, de race serpentine, comme Mélusine la Fée, dont la race existe toujours malgré l'abolition de la Raison et de la Science, et dont vous reconnaîtriez très bien la queue héréditaire, si vous retroussiez quelques *traines*?... Est-ce un monstre comme la Fœdora de Balzac?... Ou n'est-ce rien du tout qu'une femme, un de ces *riens du tout* de femmes qui sont tout pour ces lâches cœurs d'hommes, — une de ces coupes *mousseline* qui resteraient invisibles, tant elles sont peu de chose, si on n'y versait pas le vin de l'illusion qui les colore ! Vous ne savez pas? Ni moi non plus ! Mais vous voudriez le savoir. Vous cherchez. Vous ne trouvez pas et vous passez ; — mais vous revenez encore ! L'Imagination a emporté avec elle la flèche de la curiosité qu'elle n'arrachera plus. Et c'est déjà beaucoup que cela ! C'est déjà beaucoup, pour un peintre, de vous faire dire obstinément devant une femme qu'il a peinte,

de souvenir ou d'invention : *Mais qui donc est-elle?...* et de vous forcer à rêver!

## LX

Me pardonnent l'Art et M. Humbert lui-même, qui doit avoir le respect des plus grands peintres qui soient parmi les hommes, de parler de la *Joconde* de Léonard de Vinci à propos de cette toile énigmatique d'*Héléna*! N'est-ce pas un honneur pour M. Humbert, que d'y faire seulement penser? La *Joconde* est belle, mais elle n'est pas que belle. C'est là sa moindre qualité. Il y a même des femmes beaucoup plus belles... mais son mérite, c'est d'être un mystère. C'est de tourmenter à jamais, quand on l'a vue une fois, l'imagination étonnée! C'est d'être un Sphinx, qui, les mains tranquillement croisées sur sa ceinture, avec son indéchiffrable sourire et ses yeux placides, et souriants aussi, luisant dans l'ombre de ses magnifiques arcades sourcilières, se moque éternellement des Œdipes de l'avenir, qui ne la pénétreront pas. En descendant de la *Joconde* un escalier de deux mille marches, voici l'*Héléna*, et c'est aussi un sphinx à sa manière... L'œil de celui-ci ne luit pas sous les voûtes de ces arcades sourcilières que Léonard eut l'audace de faire *sans sourcils* (comme c'était alors la mode à Florence), et qui n'en est pas moins, sous ce sourcil rasé, d'une si effrayante pro-

fondeur! L'œil de l'*Héléna* est bleu comme le saphir de sa ceinture, et teint d'un reflet de son bleu la cornée, comme si la prunelle allait s'y dissoudre. Regard de ces sorcières qui n'avaient pas de blanc dans l'œil! C'est comme une vague lourde et endormie, que cet œil bleu qui vous tombe obliquement dans le vôtre, et qu'une paupière énorme — *presque difforme d'énormité* — couvre, comme une caverne de rocher couvre une flaque bleue d'eau de mer assombrie! Ce regard, voilé à demi par cette large et déferlante paupière, ce regard étrange — incompréhensible et magnétiquement engourdissant — est la *caractéristique* de cette figure, qui ne pense pas au jeu de cartes étendu sur la table, au pied d'un vase presque noir, débordant de fleurs éclatantes.

Et, en effet, il est évident, pour qui sait voir, qu'il y a des abîmes entre ces cartes et ce regard. Pourquoi donc les a-t-elle devant elle? Elle *ne les fait* (comme on dit) à personne, puisqu'elle est toute seule. Elle ne *les fait pas* à elle-même. Elle les aura probablement d'abord étalées devant elle, mais elle n'y pense déjà plus... Et, n'y pensant plus, elle s'est levée tout droit. La pointe de ses doigts en fuseau pose encore sur ces cartes qu'elle oublie... Et c'est ainsi que le mystère de son action, s'ajoutant au mystère de sa physionomie, produit dans l'âme ce charme de l'étrangeté et du mystère, qui nous fait préférer *Lara* et la fin du *Corsaire* à tous les autres poèmes de lord Byron.

Je ne suis rien, je ne suis qu'un ignorant en peinture,

qui n'a rien vu que par le trou d'une bouteille. L'ai-je assez répété, depuis que je fais ce Salon ?... Mais, tel que je suis, je me sens *esclavé* par le tableau de M. Humbert, et, bravement, je le dis : j'emporte dans ma tête cet œil bleu sombre et cette lèvre rouge.

*Ce qu'on ne dit pas n'en existe pas moins*, disait Benjamin Constant. Et que disait-il là ? C'est ce qui existe le plus ! *Et tout ce qui est se devine*, ajoutait-il, l'auteur d'*Adolphe*, ce vieux fat qui disait là une fameuse fatuité.

Non ! non ! tout ce qui est ne se devine pas. Dans ce tableau (ou portrait) d'Héléna, le charme, c'est qu'elle n'est pas devinée. Mais ce que je devine, c'est un peintre... après lequel je n'en devine *plus*, au Salon.

## LXI

Le Salon de l'Exposition ferme aujourd'hui. Je ferme aussi le mien ici (1), car je n'ai pas le droit d'y vivre un jour de plus que l'événement qui m'y a fait naître... D'ailleurs, j'ai à peu près tout dit sur la *fleur* des œuvres exposées, sur les quelques tableaux qui, pour une raison ou pour une autre, doivent être tirés du tas... Le tas est, en effet, vainqueur au Salon cette année, dans ce temps glorieux de République, qui est, elle-même, le triomphe du tas !...

1. Le Gaulois, 1872.

Je ne suis point le saint-Vincent de Paul des pauvretés de la peinture, et je les laisse sans tristesse de ne pouvoir prolonger ma randonnée dans un Salon sans grande valeur d'ensemble, où les œuvres originales sont si rares et où des *genres* même manquent tout entiers, par exemple le *Paysage*, qui y fait *hiatus*, malgré les médailles qui veulent le boucher, cet *hiatus*, et qui ne sont que des *pièces à côté du trou*. Oui, le nombre des toiles n'y fait rien : le paysage manque au Salon, si on exige, pour qu'il soit, ce genre difficile, la supériorité sans laquelle les œuvres d'art ne sont réellement pas. Tant pis pour les égalitaires ! Il n'y a dans le monde que des supériorités, mais particulièrement dans les Arts, la plus féroce des aristocraties ! Nul paysagiste inconnu et nouveau n'a surgi dans l'absence des anciens, qui ont eu cette année le succès de l'absence et le triomphe du regret. Les noms de MM. Corot et Français s'y détachent, il est vrai, sur la tourbe des jeunes noms insignifiants qui n'effaceront pas les leurs. Mais M. Corot ne se renouvelle pas ; c'est toujours le même éventailliste blond, peignant toujours les mêmes blonderies, *passées* comme les blondes après vingt-cinq ans ; et M. Français, avec son idylle de *Daphnis et Chloé*, n'a fait qu'un tableau d'Institut, une *poussinade*. M. Français n'est qu'un petit poussin du grand Poussin, qui, lui, fut un coq ! Quant à M. Jules Breton, je le laisse sous le couteau de Théophile Silvestre... Parmi les descriptifs des choses naturelles, *un seul* m'a donné une forte sensation de nature, et ce

n'est pas à proprement dire un paysagiste ni un paysage, que l'homme et le tableau dont je vais parler.

Étonnez-vous un peu, comme je me suis étonné moi-même ! ... Je vais parler d'Édouard Manet et de son tableau du *Combat du Kearsage et de l'Alabama*.

## LXII

Edouard Manet, selon les uns, n'a aucun talent. C'est un barbouilleur systématique et volontaire, qu'on a dans ces derniers temps impitoyablement *ridiculisé*, ce qui n'implique pas qu'il soit ridicule (ah ! non, par exemple) ! Selon les autres, c'est un homme de génie, pas moins, qui, comme tous les hommes de génie, ces *gentilshommes* de l'art et de la pensée, savent tout sans avoir rien appris. Je ne connais pour mon compte qu'un seul tableau de l'œuvre de Manet, sa *Danseuse espagnole*, trop Chinoise pour moi et que je ne suis pas assez Chinois pour beaucoup aimer, mais à laquelle je reconnais pourtant des mérites *neufs*. Mais ce que j'aime plus que tous les tableaux, ce à quoi je vais du premier bond, c'est l'homme, artiste ou penseur, qui *peut* fouler aux pieds l'idée commune et faire passer par-dessus, la dague au poing, l'Initiative ! D'un autre côté, les bonnes réputations, qui toute ma vie m'ont joué de leur musique, m'ont donné

un *préjugé* en faveur des mauvaises, et je traverse volontiers l'injure, le ridicule, les risées insolentes dans lesquelles on les roule comme des pêches pelées dans du sucre, pour juger de ce qui en est de ces mauvaises réputations, trompeuses parfois comme des bonnes. Enfin, raison dernière en faveur de Manet, parmi les hommes qui espéraient beaucoup de ce jeune peintre, — et dès son début,— il y avait Baudelaire ; et, en art, Baudelaire, c'est quelqu'un. Il avait le regard profond, *sur* et *sous*-aigu, presque somnambulique ... Il *voyait !* Ses OEuvres esthétiques, qui sont pleines de pensées que lui suggérait la Peinture, donnent une grande idée des facultés du critique d'art qu'il aurait été, et que la mort a fauchées. Il aimait l'audace, et celle de Manet ne lui faisait pas peur. Qu'aurait-il dit, s'il eût vécu et s'il eût vu le *Combat du Kearsage et de l'Alabama* ? Je l'ignore,— mais toujours est-il que moi, qui ne vois pas si clair que Baudelaire dans l'avenir d'un homme et dans ses facultés en puissance, j'ai été atteint, devant ce tableau du *Kearsage et de l'Alabama*, d'une sensation que je ne croyais pas Manet capable de me décocher.

## LXIII

C'est une sensation de nature et de paysage... très simple et très puissante. Comment croire que je la

devrais à Manet?... S'il y a un homme de civilisation, de civilisation avancée et *bleuâtre*, — comme on dit des perdrix ; — s'il y a un raffiné et un dégoûté, dans ce temps où tous les moutons de Panurge se noient dans un *poncif* universel, et, dans ce troupeau de moutons, un bélier qui veuille échapper à cet océan de vieilleries ; — s'il y a un retors et un *roué* d'art, c'est Manet ! et voilà qu'en faisant son tableau, — un tableau de guerre et d'abordage qu'il a conçu et réalisé avec la retorsion d'un homme qui veut, par toutes voies, échapper à l'affreux poncif qui nous submerge, — c'est ce qu'il y a de plus naturel, de plus primitif, de plus à portée de tout pinceau depuis que le monde est monde, que Manet a le mieux exprimé dans son tableau du *Kearsage et de l'Alabama*...

Un homme moins retors que Manet aurait placé ses vaisseaux combattant sur le premier plan, pour concentrer mieux l'attention du spectateur sur le combat même ; mais Manet a fait comme Stendhal dans sa Bataille de Warterloo, vue par derrière, et dans un seul petit groupe éloigné du champ de bataille. Il a fait comme Chateaubriand, qui reçut l'impression de ce terrible Waterloo dans les frémissements de la terre, ébranlée par le canon, à quelques lieues de la bataille, et même comme Byron, qui coupe la joie, le mouvement et la musique d'un bal à Bruxelles, par ce bruit du premier coup de canon, venant du lointain !... Manet a rejeté ses deux vaisseaux à l'horizon. Il a eu la *coquetterie* de les y rapetisser par la distance. Mais la mer, qu'il gonfle

alentour, la mer qu'il étend et amène jusqu'au cadre de son tableau, dit assez le combat à elle seule, et elle est plus terrible que le combat... On juge du combat d'après ses houles, — d'après le profond soulèvement, d'après l'arrachement de l'abîme de ses flots tuméfiés.

Je suis de la mer. J'ai été élevé dans l'écume de la mer. J'ai des corsaires et des poissonniers dans ma race, puisque je suis Normand et de race scandinave, et cette mer de Manet m'a pris sur ses vagues, et je me suis dit que je la connaissais. Elle est merveilleuse d'observation saisie... Le tableau de Manet est avant tout une magnifique *marine*. C'est là un sublime paysage dans toute l'acception profonde du mot, un paysage qui n'est ici ni l'éternelle clairière empourprée dans les bois vers le soir, ni l'éternelle *mirette* des eaux qui réfléchissent des arbres renversés, non ! mais une vue de mer — infinie — sous des vaisseaux perdus et presque imperceptibles, à l'horizon ... La mer, qui ne devrait être qu'un détail, un accompagnement, un fond de toile dans le tableau de Manet, devient, à force d'être réussie, l'objet principal, l'intérêt, la vie du tableau. Un jour, le fameux Turner fit un paysage avec une atmosphère, rien de plus qu'une atmosphère, — un ciel vide de tout, excepté de lumière et de couleur. Manet aurait pu peindre la mer *toute seule*. Il aurait pu supprimer ses vaisseaux, et son tableau n'en eût été que plus grand. La mer toute seule, avec sa houle turgescente et verte, plus forte que les hommes qui s'agitent et se canonnent à sa surface, et

dont les boulets tombent dans ses gouffres sans pouvoir jamais les combler !

Très grand — cela — d'exécution et d'idée ! Manet, malgré la civilisation adorée et exécrable qui nous corrompt tous, peut devenir un peintre de grande Nature. Aujourd'hui, avec sa *marine* de l'*Alabama*, il l'a épousée, la Nature !... Il a fait comme le Doge à Venise : il a jeté un anneau, que je vous jure être un anneau d'or, dans la mer !

## LXIV

Ainsi, un seul paysagiste, — qui soit sorti du Salon de cette année ! ... Et c'est Edouard Manet ! Est-ce incroyable ! ... Chose inouïe, mais certaine, mais incontestable pour moi ! Quant aux *portraits*, qui, encore plus que le *paysage*, — ce genre si tentant à une époque matérialiste où l'âme humaine est chassée de partout ; — quant aux *portraits*, qui, encore plus que le *paysage*, doivent un jour absorber la grande peinture et la faire disparaître, que vous en dirai-je ? Ils pleuvent, cette année, au Salon. C'est tous les fléaux d'Egypte en un seul... Mais un seul qui justifie la vanité furieuse d'une race qui n'est plus ni belle ni puissante, et qui n'a pas le droit de s'étaler en de telles proportions insolentes dans ses Musées humiliés,

un seul qui vous fasse relever la tête, et dire fièrement, — comme Mme Bordas, chantant *la Canaille* : — *Eh bien, j'en suis* ! il n'y en a pas !!

Poses de mauvais goût ; visages lymphatiques ou scrofuleux de pâleur hortensia, bleuâtre ou verdâtre ; sujets de monstres à peindre sur des vases chinois ; types de bourgeois enrichis, endimanchés, battus (ils le sont un peu, dans ce moment-ci), contents et... le reste ; toilettes de cabotines et tenues de notaires, — voilà ce que j'ai vu sur toute la ligne, et je n'ai pas, je l'avoue, cherché les noms de toutes ces *guenilles qui ne me sont pas chères !* et je ne les aurais pas d'ailleurs trouvées au livret, car la vanité, défiante à force d'être de la vanité, n'a pas osé les y écrire... Parmi ces portraits, les seuls qui m'intéressent, les portraits de femmes, — car les hommes n'ont de figure pour moi que quand ils ont beaucoup d'esprit, d'âme et de génie, — je n'en ai vu qu'un, que j'appellerai la *Dame bleue*, inscrite aux initiales de Mme L. A., par M. Saint-Pierre, dans le livret. C'est charmant de couleur, d'arrangement, d'artifice. Elle sait se mettre, cette femme-là. Elle est à elle-même son propre poème. La poésie des femmes est-elle ailleurs ? Toute bleu et blanc, avec des perles au cou et des reflets de perles au teint ; les cheveux blonds, tombant, comme une frange d'or, dans les plis de la robe. Une rose, — l'unique chose qui ne soit ni *blanc* ni *bleu*, dans cet azur et dans cette lumière, — une rose arrête le regard entre les deux seins : c'est la flèche ! Les yeux, aussi saphirs que la

bague, mais, hélas ! beaucoup moins vivants, — attendent — viendra-t-il ? — le rayon que le saphir n'attend pas, et qui ferait peut-être un saphir humain de ces deux insignifiantes pierres bleues !

## LXV

Et voilà tout ! Et tout serait dit, mais il est un portrait entre tous que je ne puis rejeter avec les autres, car un portrait, ç'a été trois jours (trois jours seulement) l'événement du Salon ! Parmi ces portraits, je ne veux pas voiler celui de M. Thiers, comme celui de Marino Faliero le décapité. Je ne le veux point, d'abord pour M. Thiers, qui n'a de Marino Faliero que la vieillesse, mais surtout pour Mlle Jacquemart, qui appuie d'un exemple de plus mon opinion déjà exprimée sur l'impuissance virile de toutes les femmes qui *font les hommes* dans les arts. « Elle a fait ce qu'elle a pu, après tout, la pauvre diablesse ! » finissait par dire Mme de Staël d'une actrice qu'elle avait vantée avec flamme, sans pouvoir faire partager sa flamme à personne. Je suis bien persuadé que Mlle Jacquemart a fait aussi tout ce qu'elle a pu ; mais elle n'est sortie ni du sec, ni du commun, ni du laborieusement médiocre, et, malheureusement, c'est ressemblant, quoique M. Thiers, de mine, soit mieux que cela. Il n'est

ni si ratatiné, ni si poire tapée, ni si compote. Les besoins esthétiques de Mlle Jacquemart, qui lui firent un jour choisir la tête de M. Duruy pour donner une idée de la transcendance de son idéal, à elle; ses besoins esthétiques sont-ils satisfaits ?... Cela est fort probable; mais les miens, à moi, demandent toujours. Et quoi ? Un M. Thiers complet...tel qu'il est! Si je le disais...

Un soir, chez Mme Récamier, on parlait du Premier Consul (le Président de la République d'alors), on vantait la beauté de ses mains et jusqu'à la splendeur de ses ongles : *Ah! ne parlons pas politique!* dit le duc de Montmorency.

FIN

# TABLE


Proudhon . . . . . 1
Courbet . . . . . 15
Théophile Silvestre . . . . . 31
Paul Delaroche . . . . . 63
Géricault . . . . . 83
Théodore Rousseau . . . . . 97
J.-F. Millet . . . . . 109
Gavarni . . . . . 123
Le François d'Assise d'Alonzo Cano . . . . . 139
Une exposition d'avant-garde. — Frémiet . . . . . 143
Z. Astruc . . . . . 151
Mozart . . . . . 165
Berlioz . . . . . 181
Reményi . . . . . 195
Le Salon de 1872 . . . . . 205


Imp. de la Soc. de Typ. - Noizette, 8, r. Campagne-Première. Paris.

85-B21535

MAISON QUANTIN

COMPAGNIE GÉNÉRALE D'IMPRESSION ET D'ÉDITION

7, RUE SAINT-BENOIT, PARIS.

# ŒUVRES COMPLÈTES

DE

# GUSTAVE FLAUBERT

ÉDITION DÉFINITIVE *NE VARIETUR*

REVUE SUR LES MANUSCRITS ORIGINAUX

**Terminée et complète en 8 volumes grand in-8° cavalier**

Fabriqués exactement comme ceux de l'Édition définitive

DES ŒUVRES DE VICTOR HUGO

Prix du volume, in-8° cavalier, sur beau papier, broché . . . . . 7 50

100 exemplaires numérotés sur hollande (*presque épuisés*). . . . . 25 »

**INDICATION & TOMAISON DES 8 VOLUMES**

I. — **Madame Bovary,** suivie des pièces du procès et ornée d'un **Portrait inédit de Flaubert,** gravé à l'eau-forte. — 1 volume.

II. — **Salammbô.** — 1 volume.

III-IV. — **L'Éducation sentimentale.** — 2 volumes.

V. — **La Tentation de saint Antoine.** — 1 volume.

VI. — **Trois Contes** (*Un cœur simple*, la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, *Hérodias*), suivis de **Mélanges inédits.** — 1 volume.

VII. — **Bouvard et Pécuchet,** précédé d'une Étude sur G. Flaubert, par Guy de Maupassant. — 1 volume.

VIII. — **Théâtre.** — 1 volume.

# ŒUVRES POSTHUMES ET CORRESPONDANCES INÉDITES

DE

# CHARLES BAUDELAIRE

Précédées d'une étude biographique

Par **EUGÈNE CRÉPET**

Un volume in-8° cavalier de plus de 400 pages, contenant : un beau Portrait inédit de CH. BAUDELAIRE, avec dédicace à son ami AUGUSTE MALASSIS, reproduit en héliogravure par Dujardin; un fac-similé d'un curieux autographe.

Tirage restreint. — Prix, broché. . . . . 10 fr.